REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY

ANALES
DE LA
UNIVERSIDAD

ENTREGA Nº 166

IMPRESORA REX S.A.
G A B O T O 1 5 2 1
M O N T E V I D E O
A Ñ O 1 9 5 0

CRONICA

ANALES DE LA UNIVERSIDAD

AÑO LX | MONTEVIDEO, 1950 | ENTREGA N.o 166

EL FALLECIMIENTO DEL EX - RECTOR, Dr. JOSE PEDRO VARELA

El 29 de abril del corriente año, falleció en nuestra ciudad el Dr. José Pedro Varela, que ejerció el Rectorado de la Universidad durante los años 1941 a 1948.
Por el velatorio de sus restos desfiló una inmensa multitud, en una elocuente demostración del pesar que provocó en todos los círculos de la vida nacional, el deceso del ilustre universitario.
Reproducimos a continuación el texto de los discursos pronunciados con tan infausto motivo.

Discurso del Señor Rector, Arq° Leopoldo Carlos Agorio

En nombre del Consejo Central de la Universidad, traigo a esta dolorosa ceremonia la palabra de último adiós al hombre que encarnó, durante el transcurso de su vida, las más puras virtudes universitarias.

El Dr. José Pedro Varela, haciendo honor a su estirpe, fué por actos y pensamientos, un valor pocas veces igualado en la función difícil de orientar, en cada una de sus tres ramas, nuestros institutos de enseñanza, dejando en la obra múltiple que le cupo desarrollar, el sello de dignidad con que su selecto espíritu marcaba rutas y señalaba horizontes de superación.

Sin una gran vocación y sin un gran desinterés, sin un amor exclusivo y absoluto por la causa de la cultura pública que, como su ilustre padre, abrazara desde su juventud, el Dr. Varela no hubiera podido ser lo que fué en el panorama integral de las actividades desarrolladas por nuestros centros docentes.

Su saber, su experiencia y su fe se dieron a la gran tarea de promover el progreso de esas instituciones. Dentro de tal marco de actividades puede decirse que lo fué todo: consejero de la Enseñanza Primaria y de la Enseñanza Secundaria, catedrático en esta última de Historia Nacional y Americana, catedrático de Derecho Internacional Privado en la Facultad de Derecho, miembro de su Consejo y Decano de la misma. La culminación de su carrera universitaria se cumple al alcanzar, en el año 1941, la dignidad de Rector, cargo que desempeñó con un ejemplar sentido de su función.

La atención que prestara a los variados problemas originados en la inquieta vida de los claustros y el interés que en ellos ponía para lograr las soluciones justas, dieron fisonomía propia a su labor de dirigente.

Nada de lo que concerniera a esta Casa le era ajeno. Aún después de concluído su mandato, seguía paso a paso, como un consejero más en plena actividad, las incidencias que constantemente reclaman la intervención de quienes actúan en el plano directivo.

Con honda emoción recuerdo las últimas entrevistas que con él mantuve. El mal que hoy nos lo lleva, ya había minado su organismo, desdibujando con su trágica pincelada su noble figura de buen caballero. Su

persona física acusaba las heridas de ese mal oculto; pero su espíritu, sobreponiéndose a la tortura de la carne, guardaba íntegramente sus calidades de luz y serenidad. Y era siempre la Universidad, sus problemas y sus conflictos, el motivo de sus preocupaciones, la Universidad que fué su hogar dilecto y por la cual contimuaba sacrificando las horas que ya le estaban contadas.

Nunca una palabra de sus sufrimientos, que parecía tomar como incidencias ajenas a su propio yo, sino el recuerdo y el interés por las cosas que habían animado su vida espiritual y en las cuales continuaba poniendo el fervoroso afán que guiara su noble misión en esta vida.

No hay otra norma, como no sea la de nuestra gratitud, para medir todo el bien que hizo a la enseñanza en nuestro país. Heredero de una tradición, de un acervo que nuestra nacionalidad guarda como uno de los más auténticos títulos que puedan invocarse para colocarla en pie de igualdad con las sociedades animadas de un hondo espíritu civilizador, el Dr. Varela pareció consustanciarse con esa rica herencia, como si un mandato de sus antepasados le hubiera marcado el destino de su vida, haciéndola pródiga, generosa y noble, entregada a la más fecunda de las labores: formar hombres, hacer ciudadanos útiles por la vía de la educación, y de la cultura, para cimiento de nuestras libertades y de nuestra democracia institucional.

Sería, sin embargo, injusto, limitarse al recuerdo de los servicios que el Dr. Varela prestara al país en el plano de las actividades docentes. Otros y muy grandes le fueron requeridos en su condición de hombre versado en el Derecho Internacional. Por ello, fué delegado del Uruguay a los Congresos de Jurisconsultos celebrados en los años de 1912 y de 1927. Representó al país en la Conferencia de Conciliación y Arbitraje de Washington. Presidió el Comité Permanente de Montevideo para los trabajos de codificación del Derecho Internacional Privado. En el año 1939 formó porte del Congreso de Montevideo, siendo de su iniciativa el establecimiento de normas sobre reválida de estudios y títulos universitarios formuladas en esa oportunidad.

Había, pues, en su personalidad intelectual, un valioso fondo de múltiples orientaciones. No era el especialista limitado al horizonte estrecho de un saber unilateral sino, por el contrario, el hombre de cultura amplia, humanista, capaz, por ende, de captar las resonancias de las más diversas inquietudes que plantean los problemas, siempre renovados, del humano vivir. Así era el Dr. Varela en su silenciosa modestia y en su profunda bondad.

El país pierde con él un gran ciudadano que fué ejemplo de desinterés y de amor por la cosa pública. Nosotros perdemos, además, el amigo entrañable, el universitario íntegro. Separados de su presencia física, quedará vivo, en nuestra memoria, el recuerdo de sus virtudes con las que supo labrar una vida de fecunda irradiación en el progreso de nuestras instituciones públicas, entre ellas, la Universidad, que hoy siente, ante su pérdida, el dolor de las ausencias definitivas.

Discurso del Subsecretario de Estado en el Departamento de Instrucción Pública, Doctor Guillermo Fynn Garzón

Es en representación del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, que tengo el honor de rendir el último homenaje a la esclarecida personalidad del doctor José Pedro Varela, de ese gran señor de majestuosa prestancia y de noble corazón, de recto criterio y alta y merecida consideración.

Con grandes dotes morales e intelectuales, ideales generosos y vasta cultura, su recia personalidad se destacó en las múltiples actividades de su vida pública, de muy elevada jerarquía.

Fué ante todo un universitario, que debutó en la vida profesional con su brillante tesis de la Paga, que mereció la más alta calificación.

De inmediato fué designado catedrático de Historia Nacional y Americana y luego catedrático de Derecho Internacional Privado en sustitución del Dr. Gonzalo Ramírez.

Quedó definitivamente vinculado a la docencia. Formó parte de todos los Consejos de Enseñanza: primaria, secundaria, central universitario. Decanato y Rectorado fueron los más altos premios merecidos por su talento y altas condiciones de pedagogo.

Su vocación y capacidad pudieron aquilatarse por varias generaciones de escolares y universitarios a quienes dió sus nobles y generosos esfuerzos culturales, que le merecieron el cariño y agradecimiento de sus numerosos discípulos, representantes de esa juventud que ha de recordarle como un vivo ejemplo de profesor competente y bueno.

Pertenece a una vieja y distinguida familia de ilustres reformadores. Lleva el mismo honroso nombre de su digno padre, el autor de la Reforma de la instrucción primaria de la República en 1877, como lo lleva asimismo su hijo con toda dignidad, a quien me une una sincera amistad y sufre más que nosotros tan dolorosa pérdida.

Mas si en su ejemplar hogar, centro de prestigiosas virtudes y grandes tradiciones sociales, ha de sentirse el vacío de su ausencia, también la sociedad y el claustro visten de luto por quien, honrando a su estirpe, tanto le debe la enseñanza.

El doctor Varela, fué un ciudadano dignísimo y austero que recorrió el camino de la vida sembrando el bien, sin preocuparse, en su modestia, de recoger el fruto de la cosecha.

Su nombre refleja desde las lejanías del pasado, una hidalga imagen de honradez, talento y bondad, cual caballero sin tacha, que nada teme pero que a nadie ataca.

A modo de herencia de sus antepasados puso grande empeño en pro del mejoramiento universitario, siendo celoso defensor de sus fueros y autonomía.

Por su educación, independencia de carácter, vocación democrática, amplio conocimiento de los problemas docentes, versación profesional y el prestigio de su nombre, siempre será considerado como un abanderado de la causa de la cultura.

Presidente de la Junta Económico-Administrativa, Delegado del Poder Ejecutivo al Congreso de Jurisconsultos de Río de Janeiro, Miembro de la Corte Electoral, Presidente de la Comisión Honoraria de la Biblioteca de la Facultad, Presidente del Comité Permanente de Montevideo en los trabajos de codificación del Derecho Internacional Privado, Representante del Uruguay ante la VII Conferencia Panamericana donde se revisaron los tratados suscritos en 1889, etc.... Fuera difícil en una breve alocución, el intento de tratar y juzgar la trascendencia de una vida, cuando frente a una tumba sólo vibra la voz de la emoción.

Para terminar, quiero decir que fué durante su rectorado, culminación de su honrosa carrera, que estuvo directamente vinculado al Ministerio que en este acto represento, donde para demostrar la consideración de que disfrutaba, repetiré las palabras que el Ministro Secco Ellauri pronunció con motivo de la terminación de su mandato: "El Dr. Varela había desempeñado el rectorado del Bien..."

Discurso del Dr. Quintín Alfonsín

La Facultad de Derecho me ha encomendado la dolorosa misión de despedir con el postrer saludo a quien fué su Decano, su Consejero y su eminente Profesor de Derecho Internacional Privado.

Comprendo que entre cuantos pertenecemos a esta casa de estudios, muchos hubieran podido cumplir tan dolorosa misión con merecimientos mayores y motivos más profundos que yo. No obstante, obedezco el deber que me imponen los vínculos de la amistad y atiendo al deseo de nuestro Consejo Directivo, sólo para dar testimonio de que todos nos sentimos igualados por el afecto que profesábamos al maestro común.

En nombre de la Facultad de Derecho rindo, pues, fervoroso homenaje a la preclara figura de José Pedro Varela, que hoy, al cabo de una vida intensa y fructuosa, nos abandona para siempre.

No diré yo, señores, cuáles fueron sus títulos y honores, ni enumeraré las etapas de su vida ciudadana.

A lo largo de sus funciones públicas, a lo largo de su actuación universitaria, a lo largo de su carrera docente, dejó obra perdurable y supo conquistar, con el solo recurso de su equilibrada sabiduría, un recuerdo indeleble.

Pero a los ojos de quienes la personalidad no sólo depende de las circunstancias públicas, sino, además, del valor intrínseco de las prendas personales, han de apreciarse además de los méritos cosechados en muchos años de intenso trabajo y de completa consagración a las tareas universitarias, los méritos de su espíritu selecto.

Dotado de la inteligencia que allana los obstáculos, dotado de la ecuanimidad que juzga sin precipitaciones, y de la difícil elocuencia de decirlo todo con dos palabras acompañadas de un gesto amistoso, hubo en su persona el triple poder que rinde las voluntades, que hace justicia, y que alcanza las cosas más lejanas con la excelsa virtud de desechar la vanagloria.

Estas cualidades transfundidas en una bondadosa tolerancia, signo de madurez, fueron la razón de su obra, obra que no tuvo los deslumbramientos de las innovaciones aparentes, ni la audacia de las improvisaciones, sino la mesurada marcha de la sabia paciencia y del respeto sagrado hacia la propia misión.

Y estas mismas cualidades, impelidas por una robusta voluntad, nunca en reposo, y por un inquebrantable orden para todas las cosas, fueron la razón de su vida de trabajo, nunca declinada, ni aún en los momentos en que lo cercaban las solicitaciones de la muerte.

Fué un hombre al servicio del Derecho; y esto solo ya es mucho. Pero fué, además, maestro del Derecho Internacional Privado, tanto por el dominio de la teoría de esta delicada disciplina jurídica, como por la aplicación constante que hizo de ella a las realidades concretas. Su profunda versación se revelaba con idéntica frescura en la diaria frecuentación de la cátedra, en la callada labor de jurisconsulto, y en las deliberaciones ágiles o fatigosas de los congresos internacionales.

Dejó, por lo pronto, huellas perdurables en la cátedra de nuestra Facultad, que por obra del tiempo, se encuentra interinamente a nuestro cargo. Como Profesor Interino primero, y como Titular después, difundió durante casi veinte años, desde 1905, su enseñanza sencilla, concreta y orientada por los más sanos principios, enseñanza que no tuvo esplendores ni altisonancias, sino la moderada sobriedad de los espíritus superiores.

Reclamado por otras actividades, renunció a su cargo en 1925.

Siguió en pie, sin embargo, su docencia, ya en sus ponderados Apuntes, ya en nuestra propia voz, que muchas veces debe repetir ante las nuevas generaciones estudiantiles la insuperable opinión del maestro.

Y siguió en pie su predilección por el Derecho Internacional Privado, su constante vigilancia científica, su permanente interés abierto al libro reciente, al artículo nuevo. No pudo decirse de él: "Fué un maestro"; seguía siéndolo siempre, hasta en la última visita que hizo a esta casa, no hace mucho tiempo, en que, durante el breve tránsito del ascensor, me dió una indicación bibliográfica que yo desconocía.

Y seguirá siéndolo aún. Pienso que, como todos los valores permanentes, se asomará en el largo transcurso del tiempo para mostrarnos más de una vez el camino de las verdades jurídicas. Sus opiniones y consultas en materia de Derecho Internacional Privado son, en efecto, fuente indispensable para apagar las vacilaciones de los que viven la vida del foro; y seguirán siéndolo sin duda, porque además de ser el fruto de una penetración jurídica envidiable, están encendidas con la chispa de su espíritu de justicia, robusto y finísimo a la vez.

Sospecho que algunas de sus obras más estimables no tuvieron difusión alguna por culpa de su propia modestia. Hacia 1914, por ejemplo, cuando el Dr. Serapio del Castillo emprendía la revisión de nuestro Código Civil, el Dr. Varela le propuso una "pequeña enmienda" (así la llamaba él) al Título Preliminar de ese cuerpo de leyes. Hace ya unos cuantos años, el doctor Varela me decía con su reposo acostumbrado: "Eran sólo tres artículos, pero parecieron demasiado revolucionarios". Tuve entre mis manos el texto de la proyectada enmienda; eran en efecto, tres artículos solamente; pero en ellos había condensado todo un sistema normativo cerrado y elástico a la vez. Hoy pienso que eran la más concisa y perfecta formulación que del Derecho Internacional Privado uruguayo se haya intentado hasta el presente. Inspirado por la poca experiencia que entonces yo tenía, le observé, con el atrevimiento que me consentía su bondad, que algunos detalles no estaban previstos, y me contestó con ademán seguro: "La ley no debe preverlo todo". La realidad me ha enseñado cuánta experiencia y buen sentido había en sus palabras.

Creo que pocas personas conocen su proyecto. El mismo lo tenía sepultado entre muchos papeles amarillos, y no le atribuía ningún valor.

¿Quién desconocerá, en cambio, su descollante actuación en innumerables Congresos internacionales en que representó a nuestra República con enaltecida prestancia y consumada eficacia?

Tuve la suerte de estar a su lado, ocupando mi asiento de secretario, en el último Congreso de Derecho Internacional Privado a que asistió: el Congreso de Montevideo de 1939, y pude ver de cerca cómo sorprendía a todos en la ardua labor de las comisiones planteando los problemas más intrincados con circunspección y soltura, y cómo los resolvía con sólo dos palabras definitivas.

Su labor jurídica fué, sin duda, labor consagratoria, intensa, absorbente.

Y, sin embargo, el verdadero objeto de sus preocupaciones y desvelos no fué el Derecho, sino el destino de la Universidad y el destino de la juventud que pasa por ella año tras año.

En mi opinión, es piedra de toque para conocer los espíritus generosos, ver cómo tratan, desbordantes de afectividad, con la juventud que los rodea. El Dr. Varela venció en esta prueba de selección espiritual, porque poseía ese don apetecible de mezclarse con los jóvenes y recoger el respeto amistoso de todos. Sus alumnos, por lo pronto, lo recuerdan así.

Quizá en este rasgo de su espíritu se encuentre el secreto de su consagración a los problemas de la Universidad, con cuya vida latió al unísono su corazón.

En este recinto luchó serenamente (esto es, con ideas y razones) en

favor de una Universidad renovada, que a la vez fuera espejo de su ideal universitario y campo propicio para la libertad de todas las vocaciones.

Sólo menciono su intención generosa.

Y aún debería señalar su paso por el Consejo de Enseñanza Primaria y Normal, y por el Consejo de Enseñanza Secundaria y Preparatoria como prueba de su dedicación permanente por la enseñanza pública.

Así transcurrió su vida, que el destino señaló con el ejemplo del insigne Reformador que fué su padre, y que él supo cumplir en un reconfortante ejemplo de vida bien lograda.

Que nuestra despedida sea la admiración por su obra, que no es perecedera, y la gratitud por su vida fructuosa.

Discurso del Señor Raúl E. Barbero

La Universidad despide hoy a uno de sus hijos más preclaros: el Dr. José Pedro Varela.

En la augusta casa donde antes gravitó su voz, pesa ahora su silencio.

Y es ante la definitiva ausencia de la palabra aleccionadora y querida, que el cerebro y el corazón se convulsionan, al extremo de que aquél no logra ordenar lo que éste siente, para reflejarlo en la oración. No importa: la mente no necesita esforzarse en la búsqueda de una explicación, porque quienes aquí estamos sabemos explicarnos el sentir de cada uno.

Hay una total coincidencia en el concepto acerca de este ilustre universitario; y todos lo lloramos como se llora a un hombre que siempre llevó la verdad a flor de labios, para iluminarla con la claridad de su pensamiento y afirmarla con la rectitud de su acción... que jamás dió la espalda a la justicia, que fué probo como ninguno y que vivió para darle a la enseñanza, en las tres ramas, el fruto sazonado de su talento.

Sí: todos los presentes coincidimos en ello; pero somos muy pocos los que, por haber tenido el honor y el placer de actuar, — no bajo sus órdenes, sino a su lado — durante sus dos rectorados, podemos extender el reconocimiento de aquellas virtudes para ir, del José Pedro Varela "universitario" al José Pedro Varela "Rector y amigo".

Porque eso fué para nosotros, — los funcionarios de la Rectoría — el Dr. Varela: "Rector y amigo". Su alta investidura promovió invariablemente nuestro hondo respeto, que a toda hora nos recordó las distancias que, para el buen orden administrativo, deben existir entre dirigentes y dirigidos; pero ¡cuántas veces esas distancias se acortaron a invitación de su sonrisa, de su carácter jovial, de su simpatía y de su don de gentes, que nos hizo comprender que en él teníamos, por sobre un Rector, un amigo!...

Ocho años mantuvimos trato diario con él: y en ese lapso, nos esmeramos por recoger la alta enseñanza moral que impartía sin proponérselo, con la sola naturalidad de sus procedimientos, de sus gestos y de sus palabras. Ocho años que nos ataron a su vida tan estrechamente como desde hoy van a atarnos a su recuerdo, para el cual el espíritu reserva el más cálido de sus huecos.

Junto a quien supo ampliar la rica herencia de su sangre con su ejemplar existencia, los funcionarios de la Rectoría de la Universidad queremos dejar nuestra acongojada palabra de profundo respeto y de sincero cariño.

DOCTRINA

Dr. JUAN PEDRO ZEBALLOS

"PABLO DE MARIA, EL PROFESOR"

(Discurso pronunciado en el acto celebrado en el Colegio de Abogados del Uruguay, al cumplirse el centenario del nacimiento del que fuera ejemplar universitario).

Señores:

La Facultad de Derecho adhiere por mi intermedio a este homenaje con que el Colegio de Abogados recuerda el centenario del nacimiento del Dr. Pablo de María.

"Si me alegro tanto de aprender es porque así podré enseñar; el más hermoso y útil de los descubrimientos no me daría tanto gusto si no lo hubiera de poder transmitir". Así escribía Séneca; y así pensó, seguramente, el ilustre maestro cuya memoria hemos venido a evocar. Porque don Pablo De María vivió en actitud docente: en la cátedra, en la magistratura, en el ejercicio de la abogacía, en el periodismo, en la dirección de la Universidad, y hasta en la arena candente de las luchas políticas. Su vida toda fué una profunda y permanente lección.

Voces más calificadas hacen hoy aquí el análisis del ciudadano, del abogado y del juez. Debo yo referirme al maestro, que, desde 1888 hasta 1911, honró con el prestigio de su ciencia y de sus virtudes las aulas ya seculares de la Facultad de Derecho.

Pertenezco a una generación que no recogió directamente su enseñanza; pero que no vió transcurrir un solo día sin oír pronunciar con encomio y respeto su nombre. Y, si no recibimos su enseñanza en la cátedra, supimos de su contenido y de su proyección, porque nos fué entregada en la lección de sus discípulos, todos ellos forjados en su orientación y en sus métodos; en lo publicado en las revistas jurídicas; en sus innumerables dictámenes, y en alguna breve versión recogida en sus cursos. Sin duda no es suficiente para quien quiera trazar el perfil exacto del profesor que fué don Pablo De María; es bastante, sin embargo, para poder decir, sin reservas, qué significado tuvo en la evolución de nuestra ciencia jurídica, qué le debe a su labor de más de veinte años la enseñanza del derecho, y por qué su nombre cifra una etapa de renovación.

No caben en la necesaria brevedad de estas palabras sino líneas muy generales de valoración. Será indispensable algún día llevar el análisis con más profundidad, ordenar sus ideas y exponerlas armónicamente, para que no se pierda, en la agitada complejidad de nuestro tiempo, una de las más altas contribuciones que se han hecho al estudio del derecho positivo de la República. Porque, como lo señala Couture en uno de sus magníficos trabajos, De María "vivió su vida preparando los materiales de esa obra que no pudo realizar; puso en la forja de ellos todo su talento, pero los utilizó impacientemente a medida que los iba elaborando". No es muy ardua, no obstante, la tarea de encontrar, más allá de la figura del maestro, idealizada por la admiración y el cariño, la contextura real del profesor cuyas palabras, llenas de sabiduría y de bondad, resonaron con un eco infinito en la mente y en el corazón de tantas generaciones de estudiantes.

Fué profesor eminente de Derecho Procesal. Quien examine sus lecciones dictadas en 1890, reunidas en mínima parte y publicadas en los "Anales de la Universidad", y más tarde en el único volumen que ha quedado del maestro; quien haga el paralelo entre esa enseñanza y la de los que enseñaron contemporáneamente o apenas le precedieron en la docencia, cuyos conocimientos se agotaban en el límite de los viejos prácticos del procedimiento, comprende hasta qué punto De María innovó en la orientación y en el contenido de los estudios. Fué el primero entre los procesalistas de Hispano América que sintió la necesidad y comprendió la posibilidad de un tratamiento científico del proceso; el primero en tratar de elevarse por sobre la enseñanza de la mera ritualidad de los juicios hacia la búsqueda y afirmación de los principios del derecho procesal. Y así decía hace sesenta años en sus lecciones: "*Al mismo tiempo que el estudio de las leyes civiles constituye una ciencia, lo constituye también el de las leyes de procedimiento. Hay un derecho procesal como hay un derecho civil. Los términos, las tramitaciones, son pura reglamentación; pero hay algo que no puede variar, algo que tiene, al menos frente a la razón, un fondo de fijeza y de universalidad; y ese algo son los principios cardinales del derecho procesal; principios que le dan a esta rama del derecho un título igual al que tienen las otras para merecer el nombre de ciencia*".

Modeló sus ideas con el aporte de la doctrina italiana y francesa de la segunda mitad del siglo XIX; y difundió en sus clases y en sus escritos forenses el contenido de esa doctrina. Se mantuvo en el límite de una concepción estrictamente privatística del proceso, profundizó en su estudio con criterios de derecho privado; pero tuvo la intuición de las modernas soluciones de la ciencia, por ejemplo en su trabajo, tantas veces recordado, sobre la pres-

cripción alegada como acción. Nada más podía reclamársele, en un tiempo en el que la doctrina italiana más avanzada transitaba por los mismos caminos, en el que los juristas de habla española desconocían en absoluto las elaboraciones de la ciencia procesal alemana del último tercio del siglo, y cuando aún se estaba lejos del choque renovador que significó, para los estudios latinos sobre el proceso, el contacto deslumbrador con el pensamiento genial de José Chiovenda.

Concibió el proceso civil con los mismos criterios que el codificador. Fué por eso su más auténtico y perdurable intérprete. Ninguna exégesis del Código de Procedimiento puede haber sido más exhaustiva, ninguna más consubstanciada con la teoría que inspiró al legislador, que la que elaboró De María en el largo ciclo en que ocupó su cátedra.

Tomada esa enseñanza en su hora y en el medio jurídico que la recibía, importó una profunda y fecunda transformación. Clausuró una época en los estudios y abrió un nuevo ciclo que, por el desarrollo y el progreso natural de la ciencia, se cerró a su vez, para dar paso a las nuevas corrientes del derecho procesal, afinadas y difundidas por otras generaciones de docentes, que han recibido de los viejos maestros la llama con que tratan de iluminar zonas hasta donde ellos no pudieron llegar por la invencible limitación del tiempo.

Su método pedagógico llegó hasta nosotros a través de alguna lección recogida fielmente por sus alumnos. Como en sus escritos forenses, o en sus dictámenes, o en sus sentencias, admira el ceñido desarrollo y la recia trama de su razonamiento. Con extraordinario poder dialéctico, construye y encadena sus argumentos, y extrae conclusiones, con la firme seguridad y necesidad del silogismo. Con su poder dialéctico y, además, con su inigualado conocimiento de los textos legales. Jamás maestro alguno de los que enseñaron en la Facultad de Derecho tuvo un mayor dominio de la ley positiva. Jamás intérprete alguno buscó las soluciones con un mayor acatamiento al precepto legal. Nadie como él supo encontrar en el análisis de la ley, en la comparación y en la analogía, en la coordinación de los principios substanciales de cada instituto, en el elemento gramatical, argumentos irrebatibles para sus tesis. Por encima de todo, enseñó exhibiendo el tejido sutil, a veces obscuro a fuerza de ahondamiento, de su dialéctica. Fué un eximio razonador, un maestro de la lógica jurídica, que no olvidó para fundamentar sus conclusiones ni el derecho comparado, ni los antecedentes históricos, ni el aporte de la doctrina que conoció y utilizó extensamente. Pocos juristas alcanzaron como él un conocimiento más auténtico, completo y preciso de las fuentes históricas del derecho nacional. Muy pocos, casi diría ninguno, le igua-

laron en el dominio de las leyes extranjeras. Y, seguramente, ninguno tuvo una mayor y más firme erudición doctrinaria.

Enseñó, decía, mostrando a sus alumnos, sin reservas, la estructura total de su razonamiento; en sus afirmaciones y también en la inquietud aguijoneante de sus dudas y de sus errores. Tuvo para ello la inquebrantable probidad del científico, la ausencia del egoísmo y la sinceridad. "No hay que temer a rectificarse, dice en uno de sus trabajos; la sinceridad y la lealtad son para el abogado y el profesor un deber de honradez profesional y científica".

Pero quien enjuicie al profesor no puede hacerlo solamente por lo que ha sido su enseñanza directa o por lo que ha escrito. Muchas veces en la tarea docente lo más valioso y permanente se diluye y se esfuma en el afán cotidiano de la cátedra, en el diálogo invalorable del aula, en todo eso, imponderable y sutil, que es, en definitiva, la entraña misma de la enseñanza.

Afirmaba de sí mismo el maestro Irureta Goyena: "Al principio enseñé demasiado y mis discípulos aprendieron poco; después enseñé menos y aprendieron algo más; al fin he procurado que aprendieran ellos mismos, que es como se enseña y se aprende mejor". Cuando releemos las pocas lecciones de De María que han podido conservarse, cuando recibimos de sus discípulos el testimonio de lo que fué su labor en la cátedra, comprobamos con admiración cómo aquel sabio maestro, profundo conocedor de la literatura jurídica en todas las áreas del derecho, supo dar a su enseñanza un tono de sobriedad, de concisión, de sencillez, de clara precisión, sin exageraciones dogmáticas y sin sobrecarga de erudición, tantas veces de falsa erudición, tras la cual se oculta frecuentemente la confusión mental o la ausencia del propio pensamiento. Sembró siempre en el alma de sus discípulos una parte de su espíritu y de sus métodos, sin duda "para que aprendieran ellos mismos, que es como se enseña y se aprende mejor".

Pero el magisterio permanente y eminente de De María en las ciencias jurídicas no puede avaluarse por las enseñanzas que brindó en las aulas. Hay labor científica en sus artículos de revista, en sus consultas, en sus sentencias, y también en ese enorme caudal de escritos, ocultos en los archivos del país, que esperan el trabajo del investigador que los exhume, el día en que se emprenda la tarea de ordenar y poner integralmente en relieve la vasta y dispersa obra del maestro.

Difícil es que algunos de esos trabajos no tenga conexión con un asunto judicial o conflicto concreto. Mas, fué tal su probidad, su amor a las disciplinas jurídicas, su pasión por los problemas legales, que todo ese material es, al margen del caso especial que le haya dado origen, auténtico y valioso patrimonio científico. Nunca sus soluciones se tiñeron con el interés subalterno de la defen-

sa o de la pasión del pleito; sintió el problema jurídico por fuera del choque de los intereses, y, repitiendo el consejo de D'Aguesseau a sus colegas de la orden de los abogados franceses, "jamás el celo que puso en defensa de sus patrocinados fué capaz de hacerlo esclavo de su pasión, órgano de su secreta malignidad, ni ministro de sus resentimientos".

Por eso hasta las piezas jurídicas más vinculadas al debate forense son fuente invalorable de conocimiento científico. Más de una interpretación, de las que más tarde han cristalizado en forma indestructible en la enseñanza o en la jurisprudencia, han sido elaboradas en sus escritos de defensa o en sus dictámenes y consultas. Tuvo, pues, el raro privilegio de seguir aleccionando más allá de las aulas; y de mantener la serenidad, la ponderación y la honradez del investigador en el calor del debate; precisamente allí donde aún los más eximios juristas sufren a veces, por humana reacción, el enceguecimiento de la pasión o el impulso del amor propio herido.

¿Y qué puedo decir que no se sepa de su infinita, de su tradicional bondad? No hay un solo egresado de la Facultad de Derecho que la ignore. No hay uno solo que no la conozca traducida en infinidad de anécdotas. No hay uno solo, ni aún los que como nosotros fuímos los discípulos de sus discípulos, que no guarde el recuerdo de esa inmensa y paternal bondad. Fué, como su propia enseñanza, bueno y sencillo, sin rebuscamientos ni afectaciones. Sólo impuso la disciplina de su saber y de su austeridad. Como en la idea socrática, amó al discípulo por sí mismo, y amó a la verdad por amor al discípulo.

No seríamos del todo veraces ante las futuras generaciones si señalásemos solamente hacia aquellas notas de la personalidad universitaria de De María que tienen que ver con el caudal científico de enseñanza. Hay en ella algo más; mucho más, que trasciende del marco particular del aula o del frío tecnicismo de un tema de derecho. Su conducta universitaria en el Rectorado, en los Consejos, en la cátedra, su vida toda fué una lección inolvidable de dignidad, de virtud cívica, de desinterés y de modestia. Pobre Universidad aquélla en la que los maestros no desvían en ningún momento su atención de la tarea científica para enfrentar a los problemas que la vida pone en primer plano a todo ciudadano digno de ese nombre. Cuántas veces hemos visto ocultarse bajo el pretexto de la preocupación científica, el egoísmo, la cobardía o la indiferencia cívica. Hombre de una generación individualista y liberal, apasionada por los grandes principios de libertad política, De María fué dentro y fuera de la Universidad un militante generoso en la custodia de esos principios. Y el día que en defensa de los fueros universitarios abandonó el Rectorado para marcar con

su altiva reacción los excesos ilegítimos del poder, mientras muchos se mantenían obsecuentes y silenciosos, los estudiantes todos despidieron al Rector ilustre suscribiendo un documento que es la ejecutoria más excepcional que puede exhibir un universitario para reclamar el respeto constante de sus conciudadanos. Quiero leer solamente unos párrafos de ese memorable documento: "*Los estudiantes que suscriben, creen, como han creído siempre, que en la personalidad del Rector de la Universidad, si mucho valen las aptitudes técnicas, valen más quizá las condiciones morales y especialmente las virtudes ciudadanas. Entienden que el hombre a quien se pone al frente de la juventud estudiosa, debe ser para ella un símbolo y un ejemplo, una lección viviente de altivez cívica, la encarnación de los altos ideales a que se halla estrechamente vinculada la grandeza de la patria. Por eso vieron con el más noble orgullo vuestra permanencia en el Rectorado de la Universidad. Por eso ven con íntimo pesar vuestro alejamiento. Era vuestra conducta impecable de ciudadano, el ejemplo avasallador que deben tener ante sus ojos las generaciones que surgen a la vida democrática. Vuestra virtud probada en largos años de infortunios nacionales, más aún que la sabiduría y el talento, igualmente probados, reflejaba honor inmarcesible sobre la Universidad y sobre sus alumnos, honor que alcanzaba también al país, dignificado así ante propios y extraños*". Y terminaban: "*formulando un voto para que antes de mucho tiempo, desaparecidas las circunstancias que han impuesto vuestra renuncia, volváis al puesto que os pertenece por tantos títulos, al seno de los estudiantes que, ahora y siempre, dentro o fuera de las aulas universitarias, os reconocerán como su más digno y querido maestro*".

Pues bien, casi cuarenta años después, al extinguirse la vida del ilustre viejo, ningún universitario habría dejado de suscribir las mismas palabras con que lo despidieron los estudiantes en 1895. Es que así fué la vida entera de don Pablo De María. Por eso aprendimos a venerarlo y a quererlo los hombres de mi generación. Por eso seguirán venerando su ejemplar memoria las generaciones que en el porvenir atraviesen los claustros del viejo hogar universitario que iluminó con su ciencia, y honró y prestigió con la pureza de su conducta.

Es probable que en el correr angustioso de los días, esos viejos claustros vean desaparecer nombres, enseñanzas, recuerdos, y, acaso también, todo lo que puede parecer, a nuestra ilusión de hoy, indestructible tradición. Otros hombres, otros sistemas, otras concepciones de la vida harán su camino y echarán quizá un velo de indiferencia y olvido sobre mucho de aquello que hoy concita nuestra adhesión y nuestra fe. Pero tengo la seguridad de que si, por sobre la natural caducidad de las ideas y de las cosas,

algo puede sobrevivir con inextinguible fulgor, será sin duda la viva irradiación del maestro inolvidable que es para la Universidad de la República, y en particular para la Facultad de Derecho, ejemplo, símbolo y fuente perenne de inspiraciones. Tarea y deber de todos será impedir que esa luz se extinga.

Dr. MARIO A. CASSINONI

UNA GRAN CONQUISTA UNIVERSITARIA: EL "HOSPITAL DE CLINICAS DR. MANUEL QUINTELA"

Por mandato legal, el monumental block del "Hospital de Clínicas: Dr. Manuel Quintela" con sus servicios anexos, pasó a depender de la Universidad de la República, confiándosele la dirección técnica y administrativa a la Facultad de Medicina.

La ley fué sancionada por rara unanimidad, en el Senado el 27 de junio de 1950, tal como la había aprobado la Cámara de Representantes en noviembre 18 de 1949, luego de un interesante debate. La iniciativa fué obra del Poder Ejecutivo que elevó a la Asamblea General un mensaje el 15 de agosto de 1949, siendo anunciado su propósito en la sesión inaugural de la III Convención Médica, en forma sorpresiva para el ambiente. Se daba así satisfacción al anhelo más íntimo de los universitarios, que reclamaban el total retorno del gran Hospital a su verdadero destino.

Su construcción fué proyectada con un claro sentido: dotar a la enseñanza médica de los medios apropiados para realizar con eficacia la parte fundamental de su docencia.

La Universidad lo construyó por medio de una Comisión honoraria; su contaduría intervino permanentemente; los títulos de la deuda pública se denominaron "Edificios Universitarios", los Profesores Jefes de Servicio fueron consultados y asesoraron en más de una oportunidad a los directores de la obra.

Pero quedaba un punto fundamental en litigio. La ley de 1926, si bien ponía en manos de la Facultad de Medicina los servicios clínicos, entregaba la administración a la Asistencia Pública Nacional. En ese entonces el vínculo entre Facultad y Asistencia era estrecho. El Consejo Directivo de esta última institución contaba en su seno con una delegación de nuestra casa de estudios. La creación del Consejo de Salud Pública y del Ministerio más tarde, terminaron definitivamente con esa efectiva relación de los dos organismos.

Alguna participación debía reclamarse para obviar el inconveniente de una separación tan completa. Pero además y como factor predominante, fué ganando terreno el convencimiento, afir-

mado en la experiencia de otros países, que sólo inconvenientes trae en una institución de esa índole un doble comando y que son indudables las ventajas de la dirección única que, por lógica, en un hospital destinado a la enseñanza debe pertenecer a quienes tienen en sus manos la responsabilidad de programar y ordenar la docencia.

Pero todo esto es ya historia. Tenemos ahora la gigantesca responsabilidad de hacer andar el más grande hospital de nuestro país, para cuya construcción, — señalando acaso el desproporcionado esfuerzo que para la nación significa, — se han demorado 20 años y se ha necesitado la suma de 17 millones de pesos, incluyendo en ella lo gastado en la Facultad de Odontología, el Instituto de Higiene y el de Traumatología. 15 de sus pisos alojarán a los hospitalizados, teniendo cada uno lugar para 104 camas, lo que da un total de 1560, cifra exacta de su capacidad.

Nuestra medicina y la nación misma deben sentirse orgullosos de esta realización; pero siempre claro está, que se logren los fines para los que fuera proyectado y sea también el instrumento de una mejor asistencia, que hace tiempo venimos reclamando como urgente necesidad. Para poder alcanzarlos se necesitan, capacidad, orientación y medios; no será fruto sólo de buenas intenciones y de firme voluntad.

La enseñanza será beneficiada de manera indudable; se ha repetido hasta el cansancio, lo de asistir bien para enseñar mejor. Pero será sólo el aprendizaje del alumno superado; un hospital de este género debe ser en todas sus proyecciones una escuela. El profesional nacional y extranjero deberá encontrar en su ambiente buena acogida espiritual y material para su perfeccionamiento cuando lo solicite. Los auxiliares del médico imprescindibles cada día más, en la compleja medicina presente, deben tener en sus aulas un amplio campo de enseñanza. Su organización debe ser un modelo de eficiente técnica y de administración perfecta, para que los directores de organismos similares recojan en él útiles normas para sus establecimientos. Y el pueblo que a él acuda, debe hallar en sus ambientes motivos de educación, mejores costumbres y útiles normas que le permitan defenderse de las acechanzas periódicas de la enfermedad.

Una colectividad muy numerosa ha de reunirse diariamente en sus ambientes. A los 1500 hospitalizados debemos sumarles una cifra equivalente a la mitad por lo menos que será la de los que

concurrirán a sus consultorios externos, a lo que hay que agregar los visitantes: familiares de los hospitalizados y acompañantes de los que concurren a las policlínicas. Para prestarles una debida asistencia será preciso un número aproximado de 2.000 funcionarios técnicos y administrativos y asistirán no menos de 1.000 alumnos.

Dejando de lado los enfermos, y concretándonos a los que les prestan servicios, es fácil prever que un espíritu de armonía, de cooperación, será necesario para que la eficiencia no se resienta. También en cierto sentido, el hospital será escuela para esta comunidad integrada por elementos de diferente preparación y ejecutando diversas tareas; pero orientados todos a los fines de cumplir el mandato superior de servir a quienes lleguen buscando en los recursos de la medicina el alivio a su dolor y la reparación de su salud.

Una organización adecuada, lo más perfecta posible, inspirada en normas universales en la materia, debidamente experimentada y casi desconocida en nuestro país, será indispensable. Una obediencia casi ciega a las normas de la técnica administrativa, serán el secreto de su triunfo. ¿Qué ventajas puede ofrecer la Universidad en tal sentido?

En el debate parlamentario y en las polémicas de la prensa que precedieron la sanción de la ley, mucho se discutió la posible capacidad administrativa de la Universidad en materia hospitalaria y se señaló su inexperiencia. Los primeros pasos de quienes dirigen la magna empresa son en tal sentido promisorios.

En primer lugar, confesemos que en administración y organización de hospitales no es sólo la Universidad la inexperiente; puede afirmarse que el país entero desconoce sus normas modernas o al menos si de ellas hay conocimiento, por diversas razones no se aplican. El Ministerio que tiene a su cargo la asistencia pública se encuentra desbordado por graves problemas y se mueve en un clima poco saludable para tarea trascendente. Con la mejor voluntad de servir tan noble causa, el encargado de esa cartera, cualquiera fuese su nombre, no podría sustraerse de la influencia nociva de la menuda política. Y bien, en el Hospital de Clínicas, de arriba a abajo, para la elección del administrador y la del más modesto de sus técnicos no puede haber sino una sola norma aceptable: primero enseñarlos, para escoger luego de entre los capaces los mejores. Es la ley de la Universidad, como decíamos el día en que el Sr. Rector ponía en manos de la Facultad de Medicina el Hospital Quintela. Y ella regirá su vida.

Con esa amplitud que caracteriza el espíritu universitario el Consejo Directivo de la Facultad de Medicina ha ido a buscar en fuentes extrañas el asesoramiento de que carecemos. En el Brasil, país hermano, en la avanzada del continente en organización de hospitales, hemos encontrado en el Dr. Odair Pedroso, representante de la Universidad de San Pablo, especialista consagrado y de gran experiencia, la primera colaboración necesaria. Las Facultades de Química y Farmacia y de Odontología tomarán bajo la responsabilidad de las cátedras respectivas la dirección de los servicios especializados que les son afines. Para la parte económico-administrativa hemos comprometido el apoyo entusiasta de la Facultad de Ciencias Económicas que pondrá a nuestra disposición lo mejor de su escuela. Así comienza a andar el Hospital Universitario.

Pero hemos ido más adelante todavía. El déficit de nuestro país para acometer tan grande empresa no está sólo en la falta de una dirección, capaz de trazar las grandes líneas en que debe moverse la vida de ese Hospital en marcha. La ausencia de personal debidamente capacitado y en número suficiente para numerosas tareas técnicas, retarda sin duda —entre otros motivos— la fecha en que ha de poder empezar a cumplir su trascendente cometido.

Aún antes de que se nos entregara por ley su dirección, cuando ya se vislumbraba el triunfo universitario, la Facultad de Medicina inició la preparación de los auxiliares del médico que en número apreciable serán necesarios. La Escuela Universitaria de Enfermería o de Nurses funcionando, los cursos de dietistas, los de transfusionistas, los auxiliares de enfermería, todos realizándose, hablan elocuentemente de nuestra preocupación en tal sentido. Con el rubro —escaso para sus fines— que logramos en el último presupuesto y con la cooperación entusiasta de seleccionado personal docente, hemos llevado a cabo esta importante obra, a la que agregaremos a la brevedad posible el "Servicio Social", — cualquiera sea la suerte de un proyecto a consideración del Parlamento — porque su presencia es parte integral y fundamental de todo hospital moderno.

Todo lo hasta aquí expuesto revela la preocupación de inaugurar el Hospital de Clínicas, cuando estemos debidamente capacitados para no comprometer su eficiencia. Pero además debe entenderse que ello también es una etapa obligada de su habilitación. Hubiese sido deseable que al finalizar su edificación, los elementos humanos que le son tan necesarios como sus muros, estuviesen debidamente capacitados para iniciar la marcha; pero no es de lamentarse por lo reparable, sobre todo cuando el tiempo necesario para su alhajamiento todavía muy incompleto, ha de ser el suficiente que nos permita la preparación si no del total, de un numeroso grupo de estos imprescindibles técnicos.

Nos sentimos con las energías suficientes para afrontar otras dificultades que habrían de salirnos al paso. En el largo plazo de su construcción, nuevos servicios se han ido incorporando a organismos de esta clase, a la vez que la propia experiencia adquirida en su funcionamiento ha impuesto nuevas exigencias y ha modificado detalles más o menos importantes de distribución. La preocupación por demás elogiable, del Arquitecto Surraco, a la gran realización, ha salvado del inevitable envejecimiento al gran Hospital, cuyo destino nos preocupa, porque en él juegan una vez más su capacidad y su prestigio la Facultad de Medicina y la Universidad de la República.

Dr. EDUARDO J. COUTURE

"LA UNIVERSIDAD Y NUESTRO TIEMPO"

Discurso pronunciado en el acto con que la Academia Nacional de Letras celebró el Centenario de la Universidad.

El tema elegido, "La universidad y nuestro tiempo", ha venido a cobrar — señor Ministro, señor Rector, señor Presidente, señoras y señores — un significado no exento de emoción, luego de las disertaciones precedentes.

Hemos escuchado, primero, la evocación histórica de los precursores de nuestra Universidad; hemos escuchado, luego, en la trayectoria que sólo un maestro puede trazar, las grandes líneas de su pensamiento, desde los días fundacionales hasta hoy. Me toca a mí, ahora, tomar la Universidad como un objeto de observación; tomarla, no en el sentido programático de su función, como se hace en el trabajo tantas veces recordado de Ortega y Gasset, sino en el sentido viviente de su función; hoy y aquí, en este momento del tiempo y en este lugar del mundo.

Me propongo observarla en sus hechos y sus causas, con el mismo rigor con que un naturalista examinaría una planta, una piedra o una nube; olvidando la poesía que planta, piedra y nube puedan tener, y observando las cosas tal como se pueden ofrecer a una investigación absolutamente desapasionada.

Tenemos que preguntarnos cuáles son los hechos de la Universidad actual, cuáles son sus causas, y cuál será su desenvolvimiento futuro. Al fin y al cabo, la observación no basta, sin una consideración para el futuro. Lo importante, decía Valéry, no es lo que encontramos, sino lo que agregamos a lo que encontramos. La Universidad nos viene del pasado y la tenemos en nuestras manos en este tiempo. Es enorme la responsabilidad de saber qué haremos con ella en el futuro.

* * *

Primero, los hechos.

El tema de la realidad de nuestra Universidad me fué revelado inesperadamente en cierta oportunidad en que, en un diálogo con un profesor de la Universidad de Viena, escuché estas palabras: "Yo siempre he admirado —me decía este hombre— a aquellos que

en América llevan sobre sus espaldas el peso de la cultura. Nosotros nos formamos en una Universidad que consistía en un pequeño círculo de iniciados, sin ninguna proyección hacia la masa. Lo que nosotros estudiábamos, nuestra filosofía, nuestra sociología, nuestra ciencia, eran puramente nuestras. El pueblo no tenía nada que ver en nuestras reflexiones. Vds. — agregaba — operan, en cambio, con los ojos puestos en la realidad del pueblo y de la masa".

Yo me pregunté si efectivamente era así, si había Universidades de "élite" y Universidades de masa; y si nosotros estábamos enrolados entre éstas.

En la preocupación que esta circunstancia ha deparado en mí, no he dejado transcurrir un día sin pensar en este fenómeno. Se ha dado, incluso, la circunstancia de que, más de una vez, como profesor peregrino, con mi modesta cátedra a cuestas andando por Universidades de cuatro horizontes, he tratado de observar si, efectivamente, había universidades de ambos tipos procurando así aprehender el contenido de nuestra realidad en la experiencia ajena.

Y he llegado a la conclusión de que efectivamente es así. En la Universidad de París, en una clase de quinientos alumnos, expresé un día al Decano el estupor que me significaba trabajar para ese público; y el Decano me dijo: —A estas clases asiste sólo el diez por ciento. El noventa por ciento no viene normalmente a ellas. La Facultad de Derecho de París, tiene veinte mil estudiantes, llegados de todas partes del mundo.

Otro día, conversando con el profesor Kelsen, me confió que a sus clases asistían mil quinientos estudiantes de la Universidad de Berkeley, una de las mil Universidades que existen en Estados Unidos. La complejidad y la heterogeneidad de su auditorio eran de tal índole, que cierto alumno una vez le confesó que luego de haber asistido tres meses a sus clases, no estaba muy persuadido de no haberse equivocado en la asistencia. Kelsen le preguntó: "¿Y usted qué quiere estudiar?" — "¡Astronomía!" le contestó. ¡Kelsen es profesor de Teoría del Derecho y del Estado!

A cambio de esta circunstancia, he visto pequeñas Universidades seculares, en las cuales hombres que son verdaderas glorias de la humanidad, están dando clase para diez o quince estudiantes... Bolonia, cuna y símbolo de todas las Universidades del mundo, Siena, Ginebra, y otras tantas. Francia tiene universidades en ciudades tan pequeñas como Grenoble, como Nancy, como Lille. La Facultad de Derecho de Oxford tiene 300 alumnos, y 15 profesores. Y la de Cambridge, otro tanto...

* * *

Frente a esto, cabe preguntarse: ¿y nosotros?

Nosotros nos hemos transformado, no sólo a lo largo de nuestra historia, sino en los últimos años, de una manera increíble.

En el año 1863 el claustro de doctores de la Universidad informaba que había 400 estudiantes en la Universidad Mayor de la República, incluyendo la que hoy sería enseñanza secundaria, preparatoria y superior. Pero las últimas estadísticas de nuestra Universidad acusan veintiseis mil estudiantes de enseñanza secundaria y preparatoria; cinco mil en los liceos habilitados; y doce mil en la Universidad. El país tiene en el interior, 95 establecimientos de enseñanza secundaria; más que sucursales del Banco de la República. El conjunto de la Universidad y de la enseñanza secundaria abarca en este momento a más de cuarenta mil estudiantes, sin contar la enseñanza normal, la enseñanza industrial y la enseñanza artística. Una enorme parte del pueblo de la Nación, integra la Universidad.

Dentro de este mismo hecho, hay manifestaciones complementarias, como ésta: en los liceos oficiales de enseñanza secundaria y preparatoria, el cincuenta por ciento son mujeres; en los liceos habilitados, el sesenta y dos por ciento son mujeres y el treinta y ocho por ciento varones; en la Universidad de la República, sólo en las Facultades superiores, hay en este momento ciento veinte argentinos, ochenta y seis polacos, veinticinco rusos, veinte brasileños, sesenta paraguayos.

En 1916 ingresaron en la Facultad de Derecho treinta alumnos. En el último año, han ingresado trescientos.

Estos son los hechos. Si tal es la realidad, lo menos que tenemos que confesar es que nos hemos transformado en una universidad de masa. Y no a lo largo del centenario que hoy conmemoramos, sino a lo largo de poquísimos años.

Ha llegado entonces, el momento de que nos preguntemos: si los hechos son así, si la universidad ha volcado y está volcando sobre el país su preocupación de cultura, si está rindiéndole a la Nación este servicio espiritual de inmensa magnitud, con relación a su territorio y a sus dos millones y medio de habitantes, ¿cuáles han sido las causas que nos pueden haber conducido a esto?

* * *

Me parece que están comprometidas en estas causas, las grandes líneas políticas del país.

En primer término, el Uruguay ha hecho la política de la libertad. En segundo término, ha hecho la política de la seguridad social, mediante su sistema de jubilaciones y pensiones. En tercer término, ha hecho la política de asistencia pública. En cuarto término (no es éste un orden jerárquico, por supuesto), ha hecho la política de la cultura.

Si el país ha trazado sus líneas políticas en estas direcciones,

la Universidad es, al mismo tiempo, causa y efecto. En el prólogo al reciente volumen que recoge las actas del Consejo Central Universitario, acaba de decir el doctor Felipe Gil que el país hizo la Universidad a su imagen y semejanza. La verdad es que también la Universidad ha hecho al país a su imagen y semejanza.

En otro libro reciente, que acaba de publicar uno de los hombres más excepcionales que han llegado al Río de la Plata en los últimos tiempos, y que se llama "América", se dice que este país tiene de tal modo un estilo europeo de vida, que ningún europeo puede tener aquí la sensación de estar fuera de su continente, cuando recorre las calles de la ciudad capital. Y nosotros nos decimos: ¿cuál es el milagro que ha podido hacer, que en un siglo de vida cultural (pensemos que hace un siglo el país estaba, virtualmente, como en el tercer día de la creación), el Uruguay ofrezca, por lo menos en algunos de sus aspectos externos, una transformación cultural, espiritual, social, económica y política, que en el continente europeo ha necesitado procesos muchas veces seculares?

Tengo para mí la convicción de que han sido estas cuatro grandes líneas de la dirección política del país, las que han hecho el milagro. Y entre ellas, en un plano primordial, su política de amor a la cultura.

Se ha arraigado profundamente en nuestras convicciones, que la cultura es un bien que la Nación le debe a todos los que habitan en ella, sin distinción de ninguna especie, de orden económico, porque la absoluta gratuidad de nuestra enseñanza ha suprimido las limitaciones de esta índole, de orden político, ni de orden racial, ni de orden geográfico.

Del mismo modo que no concebiríamos hoy que al país se le cercenara de golpe su libertad, que se le cercenara de golpe su seguridad social, que se le cercenara de golpe su asistencia pública, tampoco podríamos concebir que se le cercenara de golpe su inmenso esfuerzo en el plano cultural.

* * *

Pero no es sólo política, dentro de mis reflexiones, lo que nos ha hecho Universidad de masa. Es también el proceso social del país una causa profunda del fenómeno.

Queriéndolo o sin quererlo, el Uruguay ha venido estabilizando de tal manera a lo largo de estos últimos tiempos su estructura social, que se puede decir que muy pocos países de nuestro continente ofrecen hoy de manera tan nítida y definida, una nación asentada sobre su clase media. Basta haber recorrido un poco los caminos de este ancho mundo, para saber la enorme distancia que existe en todas partes, entre "élite" y "masa". Recuerdo en este

momento un trabajo reciente de Justino Jiménez de Aréchaga, en que se hace la interpretación del fenómeno político de nuestro país a mediados del siglo XX, y se contesta que una de las causas de este fenómeno es la concepción que los uruguayos se han trazado, respecto del hombre, de la humanidad y de su destino.

La consolidación del país en torno a su clase media, es la consolidación del país en torno al hombre, a su entidad humana, a su jerarquía como tal. Siendo así, no concebimos que se le pueda privar de ninguna manera de los alimentos indispensables para su cuerpo y para su espíritu.

* * *

Pero aquí no paran las cosas. Queda todavía un tercer aspecto, que es el de saber si los contenidos han variado en relación a su función. En otros términos: si por el hecho de abandonar la eventualidad histórica de ser una casa de estudios circunscripta a un pequeño círculo, y transformarse en este inmenso conjunto humano que es actualmente, con relación a nuestro país, nuestra Universidad, ha variado su contenido.

El tema reclama una cuidadosa reflexión.

En el precioso ensayo con que Dilthey encabeza su libro "Vida y Poesía", tratando de reconstruir las líneas del pensamiento europeo, se hace esta sagaz observación: "A partir del siglo XIII, —dice Dilthey— nace en Europa un excepcional desenvolvimiento de la fantasía. La conjunción de las artes, de las letras, de las distintas formas del pensamiento, desborda en ese esplendor que fué el Renacimiento europeo. Pero a partir del siglo XVII, nace la ciencia. Cuando Francis Bacon en Inglaterra, Kepler en Alemania, Galileo en Italia, y Descartes en Francia, empiezan a razonar sobre la naturaleza, sobre los fenómenos del mundo y de la vida, las letras pasan a un segundo plano, y el pensamiento reflexivo, la "razón razonante" frente a los hechos que la experiencia pone ante nuestros ojos, adquiere un nuevo punto".

Allí termina la observación de este escritor eminente. Y yo me pregunto: pero el siglo XIX ha traído otra cosa que no es fantasía ni ciencia, sino la técnica. Es decir, la fantasía aplicada a la ciencia: la ciencia fantástica. Los poderes de invención del hombre, se aplican a sus observaciones racionales sobre la naturaleza, para crear esta cosa mágica y monstruosa que es la técnica.

Las Universidades de masa han venido a ser Universidades de técnica. La fantasía aplicada a la ciencia permite prolongar la vida del hombre; permite hacer triunfar la justicia en nombre de un derecho cada vez más técnico; permite embellecer la vida; permite extraer de la naturaleza el máximo de sus recursos.

En la lucha entre la fantasía, la ciencia y la técnica, nuestra Universidad ha sido solamente una hoja en medio de la tempestad.

El mundo entero ha cambiado y nosotros con él.

Nuestra Universidad es, en este sentido, lo que se puede llamar una Universidad de nuestro tiempo. Las Universidades de "elite" no lo son.

* * *

Si esto es así, si esos son los hechos y esas son las causas, ¿ahora qué pasará?

No hay ninguna razón para que pensemos que el tiempo se habrá de detener en nuestros días, ni que debemos dejar que las cosas se realicen por su solo impulso. Nuestro deber y nuestra responsabilidad es mirar el futuro de la Universidad.

Si hubiera de expresar mi sentir más íntimo y personal, diciendo qué es lo que deseo para la Universidad, de la cual me siento hijo amantísimo, tendría que expresar algunas pocas cosas, resultado de mi experiencia.

La primera, es que tenemos necesidad de superar el empirismo vocacional que hoy nos domina. En una experiencia reciente, hecha en el Colegio de Abogados del Uruguay, hemos advertido que los uruguayos son abogados, o médicos, o ingenieros, o arquitectos, por casualidad. Más *por contra* que *por pro*. Por no amar las matemáticas, por no amar el contacto con los dolores humanos, se hacen abogados o se hacen arquitectos...

El problema de la vocación en nuestra Universidad, es que cuando se toma contacto con la realidad, y se descubre que la realidad del ejercicio profesional no coincide con nuestra vocación... ¡ya es demasiado tarde! La vida no permite empezar de nuevo.

Además, por una realidad social inequívoca, la Universidad es una madre —decíamos últimamente— que alumbra, pero que no amamanta a sus hijos. Los entrega a la vida social, y los deja librados a sus propias fuerzas. Los medios que permitan examinar prematuramente la vocación y pre-disponer para la iniciación hacia la realidad, no están todavía suficientemente desenvueltos en la experiencia pedagógica de nuestro tiempo; pero nuestro país puede intentar esta experiencia.

En segundo término, habría que desear para la Universidad, un más acentuado calor humanista. No podemos negar las necesidades de una enseñanza de masas. En cierto modo, hay algunos antagonismos entre la enseñanza en masa y las necesidades de la especulación pura y desinteresada. Pero la enorme sabiduría histórica nos dice que la especulación desinteresada, el saber puro, el contacto con las grandes expresiones del pensamiento humano que desdeñosamen-

te se ha llamado inútil, han hecho tanto bien a la humanidad, que nunca podrá renegarse de ellos. Vaz Ferreira lo decía: lo teórico es lo práctico, a largo plazo.

La experiencia que la Universidad acaba de hacer con la Facultad de Humanidades es una experiencia tardía. Lo que quisiéramos, en realidad, es que el espíritu que reina en esa Casa, no fuera de ella sola, sino que se desbordara hacia todas las otras Casas de la Universidad. Sólo una concepción humanista de la cultura, sólo la conciencia de lo que la civilización occidental ha dado para el hombre en su desenvolvimiento histórico, la exacta medida de su grandeza, enseñado cada día en cada clase, puede dar a la juventud la conciencia de que el pasado, el presente y el futuro constituyen una unidad que nadie, sin riesgo y quebranto de su propio destino, puede tratar de dividir.

A cambio de eso, y en sentido favorable, otra cosa debe ser comprobada; la necesidad de que la Universidad mantenga por siempre el amor que sus hijos le han dado. Este pueblo no sólo se halla orgulloso de su Universidad, sino que los universitarios se sienten orgullosos de serlo. Y esto, no por razón de soberbia ni engreimiento, sino porque tienen la responsabilidad de tales.

Cada vez que salimos de nuestro pequeño territorio, tenemos la sensación de que llevamos nuestra Universidad con nosotros. Somos responsables por ella, de todo lo que nosotros hagamos, querámoslo o no, en su propio nombre.

Ni el Gobierno, ni el periodismo, ni las otras manifestaciones de la cultura, han tenido a lo largo de nuestro país, el sentido de continuidad que ha caracterizado a la Universidad y a los universitarios. A lo largo de su recorrido, hoy secular, los hombres pasan y el equipo queda. La entidad se viene proyectando desde la aurora de la nación hasta nuestros días, a través del mismo espíritu y de los mismos ideales. Conservar ese amor, supone la necesidad de conservar lo más puro y noble que la Universidad puede darle a la Nación.

Acabamos de oír del Dr. Regules la promesa que un hombre salido de ella, al asumir una nueva y grave responsabilidad política, acaba de hacer, alrededor de nuestra mesa, a su propio país: la promesa de ser fiel a su Universidad. ¿Qué mejor homenaje que formular votos para que todos los universitarios se sientan poseídos de ese mismo espíritu de devoción filial y de responsabilidad conciente hacia la Casa en que se formaron?

* * *

Cuanto acaba de expresarse, Señor Presidente, Señor Ministro, Señor Rector, no es mucho pedir. Ahondar en la vocación, acen-

tuar la enseñanza desinteresada y mantener el amor, no es mucho pedir.

Podemos decirle así a la Universidad, aquéllos que a ella le debemos todo lo que somos; podemos decirle así, repito, con amor filial, que nuestra esperanza es una esperanza realizable. Es el nuestro *¡oh mater studiorum!* un pequeño y realizable destino.

El prudente Ulises, diría el poeta, no hubiera pedido mucho más a los dioses que guiaban sus pasos.

Dr. ELIO GARCIA AUSTT

LECCION INAUGURAL DEL CURSO DE "CLINICA PSIQUIATRICA", QUE DICTA EN LA FACULTAD DE MEDICINA

Señoras, señores y alumnos de la Clínica Psiquiátrica:

Sean mis primeras palabras, de agradecimiento a las autoridades de la Facultad, que al otorgarme el título que acabo de recibir, por el que me siento altamente honrado, han expresado por intermedio del señor Decano una actitud de acogimiento simpático hacia mi persona que me toca honda y sinceramente.

Una Cátedra a cuyo ejercicio se asciende es una inmensa responsabilidad que se asume, máxime cuando ello, como en el caso presente, importa por un lado recoger una pesada herencia, y por otro impartir enseñanza en una disciplina que, desbordando los cuadros de la medicina, tiende cada día más a invadir nuevos sectores sociales y a tomar contacto con planos hasta ayer casi inasibles a la persona humana.

Yo espero, si no cumplir con total éxito el alto cometido que se me confiere, por lo menos esforzarme en sortear muchos de los escollos actuales o futuros que podrían oponerse al encauzamiento eficiente de mi tarea. Es la única promesa que puedo formular lealmente, a plena conciencia.

La Cátedra de Clínica Psiquiátrica de nuestra Facultad, cuya dirección asumo hoy, cuenta ya con honrosísimo historial. Creada a principios del siglo, como tantas otras, en un momento de singular impulso docente, que elevó en pocos años el nivel de esta Casa de Estudios a alturas imprevisibles, la Cátedra de Psiquiatría tuvo por primer profesor a Bernardo Etchepare.

Yo no puedo evocar nunca, en ninguna circunstancia, el recuerdo de este insigne maestro, que fué el mío, sin que en algún grado la emoción me embargue. Tengo para mí que muchas, innumerables vocaciones fracasan, porque en el curso de la vida les falta el contacto revelador. Yo no sé si nací con vocación de psiquiatra; pero lo que sé, sí, es que nunca lo hubiera sido si las circunstancias no me hubieran llevado al encuentro del Maestro. Si me fuera permitido usar una expresión, quizá no muy académica, pero sí, muy verdadera, diría que desde su primera clase me sentí "imantado" por la influencia que emanaba de sus enseñanzas. Después toda mi carrera, durante diez años, transcurrió

a su lado. Toda mi formación a él se la debo; y si hoy estoy aquí, a él en realidad también se lo debo.

Pero con ser para mí sin igual el lazo que me vincula espiritualmente a la memoria de Etchepare, ello no justificaría por sí solo la encendida evocación que quisiera hacer de él. Me mueven razones de otro orden. Nuestro país, y en especial la clase médica, tiene contraída una gran deuda con Etchepare, como la tiene con todos los integrantes de aquel grupo excepcional de profesores, desde Soca y Morquio, hasta Navarro, Lamas, Ricaldoni, los Quintela y algunos otros que sacaron a nuestra Facultad propiamente de la indigencia cultural y le crearon por su tesonero esfuerzo un prestigio por mucho tiempo no superado en el Continente.

Si el cultivo de una disciplina determinada pudiera tener "un gestor", la psiquiatría uruguaya lo tuvo plenamente, integralmente, en Etchepare. El enseñó a ver el enfermo mental, a sentirlo como tal, a percibir su sufrimiento, a comprenderlo, a amarlo, a ampararlo. Desde que difundió en el ambiente médico y asistencial su influencia inteligente y generosa, el alienado ascendió a la dignidad de enfermo.

Pero además de haber humanizado su misión, y la de los otros, Etchepare fué un maestro superior. Enseñó su asignatura con absoluta independencia espiritual, sin esclavizaciones doctrinarias de ningún orden, y con tal perspicacia clínica y firmeza de concepto que aun los más complicados problemas clínicos se simplificaban a través de su palabra, clarificándose hasta la transparencia.

Además poseyó como pocos la virtud de "saber decir" con encanto y sin artificios. Sabía dar a la expresión esa ajustada mesura sin la cual se torna difícil la comunicación de la verdad.

Y fué así que durante casi veinte años, enseñando con sabiduría y con amor, Etchepare sostuvo el interés por la cultura psiquiátrica en un plano que aún hoy podría ofrecerse como ejemplarizante.

Desaparecido cuando todavía cabía esperar de su ciencia los mejores frutos, Etchepare tuvo como sucesor a Santín Carlos Rossi. Pocos espíritus tan brillantes como el de Rossi han participado en la vida pública de este país. Culto, inteligente, estudioso, sensato, honesto, prendado de todo lo que importara de alguna manera un intento de superación, puso en el ejercicio de la Cátedra, tal vez lo mejor de sí mismo y sin duda alguna lo más fecundo de su personalidad múltiple que abarcó con elegancia espiritual desde el arte hasta la política. Desaparecido también prematuramente, su vacante fué ocupada por Antonio Sicco.

Seguramente casi todos Uds. conocieron a Sicco o supieron de él a través de su actividad docente y profesional. Poseedor de singulares

virtudes para el cumplimiento de un rol al que lo llevaron sus altos merecimientos y en especial, su singularísima vocación pedagógica, Sicco enseñó con dedicación, con entusiasmo, con suficiencia, y asimismo, es justo reconocerlo, con un éxito merecido que se había perdido un poco para la Cátedra oficial desde la época de Etchepare. Un golpe inesperado y tristemente sorpresivo lo abatió en plena juventud espiritual, cuando recién empezaba a recoger en mejoramiento cultural del alumnado las mejores consecuencias de su noble esfuerzo.

En esta rememoración del pasado docente de la enseñanza psiquiátrica, sería injusto no tributar un homenaje de reconocimiento a quienes al margen de la Cátedra titular hicieron docencia libre y contribuyeron, siempre con eficacia, y a menudo con brillo, a la extensión de los conocimientos psiquiátricos. Quiero referirme en particular a los Dres. Walter Martínez, Camilo Paysée, Ventura Darder, e Isidro Más de Ayala, talentosos, competentes y esforzados colegas, con quienes la Facultad y la clase médica han contraído una deuda permanente de agradecimiento.

Y ahora entro a la materia específica de esta disertación. Si yo tuviera que asignarle, no un membrete — que por serlo limitaría mi propósito — pero sí, un sentido o significado comprensivo al pensamiento inspirador de la enseñanza que me propongo impartir, del intento docente que quisiera realizar, diría que éste tendría por norte, o al menos en la intimidad de mí mismo yo ansiaría que lo tuviera, la afirmación de los fueros del espíritu o si se prefiere, de la persona. De esto quiero hablar hoy.

En el vasto mundo de ahora, sin fronteras y sin distancias, el intercambio de influencias culturales es cada vez mayor, por lo menos en Occidente. En el acercamiento de meridianos y latitudes la validez de lo admitido empieza a uniformarse. A la verdad, a lo recibido como verdad, no la altera o desvirtúa la interposición de océanos y montañas.

En la vorágine de intereses materialistas que penetra a la sociedad desde todos los ángulos, es innegable que al norte y al sur, al este y al oeste, lo humano, lo genuinamente humano, pugna, se esfuerza por salvarse. Nunca como ahora el interés por lo espiritual se reclama como una necesidad salvadora. Toda conducta humana sufre o empieza a sufrir esa influencia. El arte, la política, las ciencias son, de algún modo, en algún grado tocadas por reclamos espirituales. Nunca como ahora las disciplinas de cultura, en el sentido que tienen a partir de Dilthey han adquirido nivel más alto como instrumentos de liberación humana.

Esta reflexión me viene a la conciencia porque directamente vinculado a la referida comprobación me parece ostensible la preocupación del hombre por salvar la validez o solvencia de su es-

píritu. El auge actual del pensar psicológico, expresado bajo las más variadas formas, nunca ha sido superado. Y la difusión de ese pensar, y consecuentemente del temor y la esperanza que le envuelve a un mismo tiempo, en las producciones científicas, la literatura, el cine, el teatro, la pintura, las artes plásticas, llegan a límites insospechados.

Empieza a ser un signo casi de incultura desconocer a Hegel, o Nietzsche o Bergson, o ignorar el psicoanálisis, o más simplemente no sentirse "complejeado" en algún trance comprometedor.

Y correlativamente el sentir la psiquiatría, o por lo menos tomar contacto con alguna forma de actividad afín, empieza a tornarse asimismo en exigencia espiritual y aún física del hombre actual. La sociología, la filosofía, la caracterología, la criminología, las disciplinas normativas, el arte, la política misma, acentúan sus contactos con la psiquiatría.

¿Y la medicina? La medicina también comienza a sentir la influencia de aquella disciplina desde el instante mismo en que el médico percibe que el sufrimiento del paciente no puede ser comprendido si se excluye o desconoce su espíritu.

¿Qué es, pues, esta psiquiatría, o si se prefiere este pensar psiquiátrico que se difunde por todos los planos de la existencia? Alguna vez he sostenido, recogiendo por lo demás una idea que no me es original, que la medicina es una actividad dependiente, siempre esclavizada en alguna forma o grado al imperio de las ideas ambientes dominantes. Y la psiquiatría como rama de la medicina que es, ha seguido la misma suerte.

Para los que ya somos viejos la evidencia de tal afirmación salta a la vista porque surge de episodios vividos. Cuando yo inicié mis estudios, hace varios lustros, el pensamiento del siglo XIX seguía imperando en medicina y en todo.

Si hubiera que concretar en una fórmula ese pensamiento cabría decir que él expresaba la certidumbre, la necesidad de certidumbre. Todo esfuerzo humano en el siglo pasado tendió a establecer y justificar la inconmovilidad de la verdad. Y por un momento, debe reconocerse, en el terreno filosófico el positivismo, en el científico el tecnicismo, y en el político el democratismo, nos procuraron la ilusión de haber obtenido un fundamento inconmovible para nuestro destino. Después,... ahora, el miraje se ha desvanecido.

Y se ha desvanecido, necesaria y simplemente, porque ninguna convicción de certidumbre podría sobrevivir a las tormentas de este siglo. La seguridad de la verdad — y la firmeza de vida que suponía — ha hecho lugar a un mundo dislocado, donde el hombre, sin brújula, siente hundirse la tierra bajo sus pies.

La desorientación de las generaciones presentes en oposición al rumbo certero que orientaba a las inmediatamente pasadas, ha te-

nido repercusión bien perceptible en las expresiones patológicas que entran en el dominio de la psiquiatría.

El Profesor polaco Mauricio Bornsztajn lo ha puesto recientemente en evidencia a propósito de lo que él llama con acierto el proceso de esquizofrenización creciente de las enfermedades mentales. Es ya un hecho banal para cualquier psiquiatra de larga experiencia que el atipismo empieza a ser nota dominante en nosología psiquiátrica. Y es igualmente banal para cualquier médico estudioso, que las enfermedades todas, en su expresión, en su forma, cambian con las épocas, en gran parte a expensas de las ideas dominantes.

Limitándome al terreno en que actúo, y volviendo a Bornsztajn, es de fácil comprobación que de las dos afecciones antes más simples de diagnosticar y más puras en su manifestación clínica, la psicosis maníaco depresiva, entre las psicosis, y la histeria entre las psiconeurosis, la primera se va desnaturalizando progresivamente por una especie de contacto creciente y cada vez más íntimo con la esquizofrenia, y la segunda, se torna cada vez más rara, por lo menos en su genuina autenticidad sintomática.

Ambas entidades eran en el Siglo XIX la expresión más adecuada del espíritu del tiempo. En época de prevalencia sintónica, de inserción armoniosa al medio circundante, era natural que los desajustes se hicieran en el mismo plano. La excitación y la depresión psíquica se cumplían por consiguiente en líneas de pureza, si se me permite la expresión, y aparecían como la exageración patológica de la actitud sintónica dominante. A este propósito me voy a permitir leer un párrafo del citado Bornsztajn: "En un período en que reinaba el orden, el ritmo normal de la vida, el equilibrio, y por consiguiente la sintonía con el mundo exterior, justamente las gentes cuyos "genos" eran particularmente sensibles a las alternativas de depresión y excitación, estaban sujetas a las enfermedades psíquicas. Esta alternancia de estados psíquicos, expresando la sintonía característica del Siglo XIX, se había generalizado a tal punto en la clínica psiquiátrica, que ella se encontraba hasta en las psicosis orgánicas, como la parálisis general que tomaba formas sea de manía, sea de depresión".

En cuanto a la histeria, ella perduró en el Siglo XIX en medio del derrumbe de las otras neurosis absorbidas por el somatismo invasor, porque aparecía como la más aproximada a la vida en medio de "esa especie de caricatura de empujes afectivos" (Bornsztajn) que le confería un significado tan ostensible. Hasta Freud la histeria fué para Charcot y aún para Babinski la más orgánica y la menos psicológica de las neurosis.

Después todo cambió. Freud penetró en el alma de esas malas enfermas, de esas disgustantes enfermas, que eran las histéricas y

trajo los instintos a la superficie, rompiendo su represión; y aunque ésta corresponde en verdad a una etapa muy próxima al estado normal, la simple comprobación freudiana bastó por sí sola para liquidar la histeria tal vez para siempre.

Y henos aquí en 1950, esforzándonos por descubrir en los "periódicos" la marca auténtica de sus psicosis, sin conseguirlo casi nunca, y colocando muy de tanto en tanto para salir del paso la etiqueta de histeria a una paciente que nos desconcierta. ¿Qué ha pasado? Lo que ya he dicho: que el mundo ha cambiado, es otro. ¡Y cuán otro!.

Miremos en derredor, ensanchando el horizonte. ¿Qué percibimos?. Algo tremendo en su desgarrante simplicidad: que vivimos bajo el signo de la catástrofe en permanente trance sísmico. A la serena tranquilidad y a la firme confianza del pasado se ha sustituído el imperio de la inquietud y las zozobras sin término. El presente agobia, aplasta al hombre occidental bajo su carga de horrores y confiere al futuro oscuro signo negativo. Se vive, como se ha dicho del cardíaco, en la muerte, bajo la garra de la muerte, en la meditación de la muerte y de la desdicha que la precede y la sigue. Estamos en pleno dominio de la angustia.

Frente a esta realidad desoladora ¿qué puede hacer el hombre?. O grita desesperadamente su angustia o la inhibe, la reduce, la ahoga silenciosamente dentro de su ser, hundido, introvertido en el autismo, en un repliegue anulador sobre sí mismo. Y entonces, fatalmente, o se neurosa o se enloquece.

A la sintonía estimulante y contagiosa de antes — como expresión de época — se ha sustituído la esquizoidia invalidante del presente, o bien para el que a pesar de todo lucha con la tragedia, la garra de la angustia que lo oprime en asfixia emocional.

En consecuencia, por un lado la equizofrenia, proceso frío, continuo, inhumano y destructor, ha suplantado o desvirtuado a la psicosis periódica, reacción accidental, casi siempre comprensible y penetrada de íntimo contenido humano; y por otro lado el vacío dejado por la espectacular histeria de la Salpetriere, neurosis vistosa, casi circense, ha sido llenado ¡y en qué forma!, por estas neurosis de angustia que se multiplican día a día, y cuya oprimente ansiedad es como el anuncio de una muerte que nos toca sin penetrarnos.

Autismo, esquizoidia, angustia, ansiedad, he aquí los caminos por los que el hombre, la gran mayoría de los hombres que enferman, huyen de sí mismos. Signo del tiempo, marca patológica de la época, repetimos una vez más.

En otro plano, bajo otro sesgo — por lo demás íntimamente vinculado al precedente, y de igual interés para fundamentar una teorética de la medicina — cabría señalar cómo la versión del pensamiento filosófico contemporáneo ha tomado formas diametral-

mente opuestas a las del siglo precedente. Si se quiere elegir alguna expresión genuina de la corriente de ideas dominantes en el Siglo XIX, habría que optar por la doctrina monista de Ernesto Haekel, que en su brutal simplicidad todo lo reduce a conversiones de la materia, y mata sin piedad el espíritu degradándolo a la ínfima categoría de epifenómeno, llegando, en su desdén del dualismo cartesiano a un extraño intento de suicidio mental por escotomización de la propia conciencia.

Pero, a la corta o a la larga, la vida y el espíritu reclaman sus derechos. Ya desde principios del siglo fisuras de todo orden resquebrajan la unidad monista. Los finos análisis de Bergson sobre los datos inmediatos de la conciencia, en el campo de la filosofía — coco lo hace notar Minkowski — y en el de la psicología los buceos fecundos de Freud, socavan los cimientos del positivismo materialista y revelan insospechados cauces del espíritu.

Después, todos Uds. saben cómo brotan por todos lados construcciones, sistemas, doctrinas que intentan captar de alguna manera la esencia del hombre y de la época. Dilthey, Husserl, Heidegger, la fenomenología, el existencialismo, completan la obra reparadora del intuicionismo y del psicoanálisis.

¿Qué tienen en común esos esfuerzos? Un hecho bien notorio: que cualquier sistema, radical o conciliatorio, para ser válido, tiene que aparecer penetrado de espíritu dialéctico.

Si hay un nombre que planea sobre el mundo contemporáneo y surge en todos los horizontes, es el de Hegel. Y esta boga del hegelianismo no se debe tan sólo a su difusión, a favor de la extensión del materialismo histórico. Más allá y más acá del marxismo el pensamiento de Hegel, o al menos su enfoque dialéctico impregna, penetra, marca el espíritu de la época.

¿Por qué? Porque vivimos, respiramos en atmósfera de antítesis, o si Uds. prefieren, de negación, de búsqueda desesperada de lo contrario, de lo distinto, de lo opuesto. La cultura contemporánea es, por excelencia y por esencia una cultura antitética. Todas las actividades humanas se encauzan, si cabe la paradoja, contra la corriente que hasta ayer las impulsara apaciblemente. En arte, en filosofía, en psicología se desechan los valores admitidos y se busca lo íntimo, lo propio, lo singular, en oposición a lo objetivo, a lo común, a lo consentido.

Y es digno de notarse que el afán antitético conduce a aparentes, cuando no reales contradicciones. En el campo social si algo manifiesto aparece, es la tendencia incontenible a la igualación, a la gravitación creciente de las masas, a la atomización social, al encumbramiento de lo unánime. A esa nivelación externa se opone cada vez más el esfuerzo espiritual por la singularización íntima, por la vida propia, por la reclusión callada dentro de sí

mismo cuya expresión extrema es, como ya se ha señalado, la actitud intraversora, autista, cada vez más absorbente.

En régimen de culturas antitéticas tales contradicciones no tienen mucho valor, porque en el fondo expresan lo mismo. En cambio, sí, lo tiene el colorido especial que la presión espiritual del presente impone al sufrimiento. Como reacción frente al paraíso perdido, que sigue siendo todavía para muchos de ahora el siglo que se fué, y acuciado por la catástrofe sísmica que lo abruma, el hombre sufre más en el alma que en la carne; y además su padecimiento adquiere a menudo ese carácter explosivo, ruidoso, detonante que le confiere la angustia.

Y poco a poco todos toman conciencia del cambio. Al enfermo cada vez lo satisface menos la prolijidad de un examen somático, si éste de algún modo no es completado, cuando no superado, por la captación simpática del sufrimiento psíquico, que es por lo demás la sombra de todo mal. Aquí también asoma el anticonformismo, en la negación de lo admitido.

Volvamos, tras este largo desvío, a la medicina y a la psiquiatría. Ya hemos dicho hasta qué punto las disciplinas médicas se desenvuelven en un círculo de servidumbre con respecto a las ideas ambientales prevalentes. Se me ocurre que la razón profunda de esa supeditación estriba en que la medicina se encuentra constantemente acorralada en callejón sin salida, cada vez que intenta superar su antinomia dramática que es algo así como el conflicto insalvable que esteriliza tan a menudo su esfuerzo. Frente a la obligación de hacer, de resolver la situación de apremio que le impone el paciente, el médico no se resigna a practicar un arte sin trascendencia. Quiere de algún modo salvar su disciplina en cualquier proyección que tuviere aunque fuera la apariencia de una ciencia. Pero el ejercicio de la ciencia es ingrata faena. Requiere tiempo y paciencia. A menudo hay que postergar indefinidamente la solución buscada. Y el médico no puede hacerlo. Tiene que salir del paso de cualquier modo, aún a costa de tangibles renunciamientos. Y entonces fatal, ineludiblemente, para salvar su ciencia se ampara bajo las ideas dominantes, dentro del pensamiento hegemónico de su época. Desde Hipócrates hasta hoy, la historia de la medicina es algo así como la reiteración del mismo ritmo.

Como lo hace notar H. Ey, Cos y Cnido, la isla y la península Hipócrates y Ctesias, el humorismo y el solidismo, el funcionalismo y el organicismo, el dinamismo y el materialismo anatomista, hace veinticuatro siglos marcan con sus oscilaciones la historia de la medicina.

El Siglo XIX pareció por un momento liquidar ese ritmo y afirmar para siempre la validez del solidismo. El concepto de en-

fermedad, entonces dominante, era algo así como la concretización del realismo demoníaco para emplear un concepto de Zilborn. Los demonios medievales habían adquirido realidad tangible, ontológica, y el microbio se había tornado en algo así como un vehículo demopático. Pero, por suerte o por desgracia, los demonios no tienen vida perdurable. Y el Siglo XX, que tiene que admitir a pesar de todo la influencia nefasta en su destino de espantosas fuerzas demoníacas, no cree mucho en los demonios concretos y visibles. La enfermedad - ente, la enfermedad - ser están en desgracia. Humildemente el médico se resigna ahora a buscar tan sólo el síndrome, éste sí captable, objetivable e inmanente, y se desinteresa de lo que, en trascendencia pueda animarlo. En esto estamos hasta que algún viraje de futuro nos desconcierte de nuevo.

¿Y la psiquiatría? ¿Por dónde anda ahora? Si la medicina es esclava de la filosofía —que me perdonen mis colegas por el uso de este vocablo frente al cual tantos acusan sensibilidad alérgica— si la medicina, repito, no tiene autonomía espiritual, menos aún la tiene o la tuvo hasta ayer, la psiquiatría, que ésta sí, es de una devoción total, absoluta hacia lo peor de la medicina, como es sin duda la teoría que habitualmente inspira sus métodos.

Porque a este propósito —y a manera de justificación del juicio peyorativo que acabo de emitir— convendría señalar hasta qué punto malas teorías pueden inspirar no obstante buenos métodos y conducir a la conquista de comprobaciones útiles; o, lo que ya es criticable, cómo hechos bien comprobados dan origen a interpretaciones erróneas y fundamentan teorías falsas. Mientras las teorías se mantienen ligadas a los hechos, en cierto modo bajo su imperio, el riesgo es escaso; el ejemplo de Pasteur es en tal sentido bien elocuente. Pero cuando las teorías pretenden forzar los hechos y obtener consecuencias obligadas más allá de los mismos, se transforman en instrumentos perturbadores que incluso pueden conducir a graves compromisos; en tal sentido el recuerdo de Koch debe llamar a la reflexión.

Sin embargo, lo más grave de las teorías médicas no es lo que acabo de mencionar, sino la circunstancia de que todas son en algún grado contagiosas, y su fuerza expansiva tiende siempre a incorporar en su radio toda disciplina afín, independizándose de los hechos que las fundaran y desvirtuando los nuevos que se incorporan. A este carácter contagioso, invasor de las teorías médicas, la psiquiatría ha pagado un pesado tributo. Por ser médica, y por querer, lo que es lógico, seguir siendo médica, la psiquiatría ha tenido que someterse, quiéralo o no, a todos los caprichos de una teorética que le es enteramente extraña.

El Siglo XIX marcó, ya lo dijimos, el triunfo del solidismo anatomista. Para sobrevivir como rama de la medicina, la psiquia-

tría se vió obligada a "cosificar", a solidificar el espíritu, y con una desaprensión que pasma arrojó por la borda como Haekel el dualismo cartesiano. Enfermedades mentales y enfermedades del encéfalo se volvieron la misma cosa y sufrieron el mismo destino. Un siglo de esfuerzos multiplicados, pero enteramente estériles condujeron a este sorprendente resultado: que la psiquiatría se hizo neurológica de nombre, sin serlo nunca de hecho, y renunció deliberadamente a su contenido específico. Esa pasividad de la psiquiatría, esa complacencia en sentirse "remolcada" por la neurología, ese conformismo con lo prestado, con lo que le es radicalmente heteróclito, la condujo por fuerza a crearse teorías y métodos de "relleno".

Porque de alguna manera había que colmar el abismo entre lo psíquico y lo que no lo es; y de ahí esos toques y retoques nosológicos en torno de algún concepto prevalente, tales como la degeneración, la demencia, los delirios, la evolución, los estados terminales, las constituciones, etc., etc. Pero el abismo seguía incolmado, y continúa estándolo pese a la vasta tentativa pavloviana. Porque la reflexología no puede ya llamar a engaño.

Yo no sé si cabe decir con Tusques, que eso de las neurosis experimentales es el parto de la montaña, de la montaña de trabajo, de experiencias, de publicaciones que han llevado a tan magro resultado; pero parece evidente poder afirmar que Pavlov y sus discípulos están en vías de crear en campo psiquiátrico una mitología cerebral fisiológica del mismo carácter e igualmente inválida que la mitología de las localizaciones anatómicas; y que en todo caso es inadmisible que se persista en ignorar que el llamado estímulo desencadenante es pura y exclusivamente psíquico, lo cual desvirtúa en su base la teoría del reflejo. A mayor abundamiento correspondería aún recordar que la ya vieja objeción de Ephrussi conserva toda su validez, pues este método, como por lo demás todos los métodos objetivos en psicopatología, adolece del grave defecto de hacer como que se ignora el carácter esencial de la actividad vital del hombre, a saber, la facultad que éste tiene de perseguir un objetivo racional y resolver los problemas morales.

Lo psíquico y lo psiquiátrico aparecen por tanto como irreductibles a otros órdenes de fenómenos. Recientemente Borel señalaba con acierto hasta qué punto el síntoma mental conserva total autonomía frente al síntoma neurológico. Al carácter sumativo de éste, descomponible en elementos cada vez más simples, mediante cuya acumulación se construye; asimismo al aspecto que ofrece como expresión de una falla, una fisura, un "agujero" para usar su término tajante, el síntoma mental se opone como una totalidad, una unidad, indivisible aún por abstracción, porque su carácter esencial psicológico lo vuelve en tal sentido intocable.

Es justamente ese carácter totalitario lo que explica que la sintomatología mental sea tan reducida y prácticamente no se haya ampliado durante un siglo.

Vuelvo a mi idea directriz. La pasividad de la psiquiatría por un falso concepto de consecuencia científica hacia las disciplinas médicas rectoras ha provocado un largo estancamiento de la misma, a pesar del enorme esfuerzo malgastado. Ahora empieza a liberarse. Como muchas otras actividades humanas, esta rama de la medicina está en vías de recoger los frutos de la postura de reacción que ha adoptado.

En tal sentido corresponde asignarle al psicoanálisis los máximos honores. Tengo para mí que el genio de Freud se ha ganado el respeto imperecedero de los hombres, de todos, de los sanos como de los enfermos, por el sentido de liberación frente a los dogmas imperantes que asigna a su doctrina, por lo que ésta significa como recuperación de la conciencia del propio destino. Freud no pudo hacerlo todo y quizá haya que aceptar que el psicoanálisis está llegando al término de sus conquistas. Ello no aminora el alcance de la obra realizada.

Quizás el reproche más valedero a su respecto consista en que el psicoanálisis no rompió sino a medias las cadenas. Mantuvo el espíritu ligado a las ataduras del instinto, lo que en cierto grado lo privaba de la posibilidad de recuperación integral. Pero de cualquier modo el cauce estaba abierto y por él empezaron a correr en abundancia energías liberadoras.

El desprendimiento de la psiquiatría, su desinserción neurológica es ya casi total. Más aún, hasta cabría afirmar que los términos se invierten y que la medicina toda comienza a ser "clivada" por la psiquiatría, para usar la expresión de Van Der Berg. En el campo de la neurología conquistas tan significativas como la discriminación por Golstein del comportamiento categorial en los afásicos importa algo así como un principio de psiquiatrización de aquella disciplina.

Sería largo y fatigoso exponer cuáles son en la actualidad los síntomas expresivos de la independización psiquiátrica. Me limitaré a señalar que el enfoque del psiquismo enfermo se hace a favor de categorías hasta ayer ignoradas. Los conceptos de forma, estructura, contenido, personalización son ahora de aplicación corriente, y enteramente irreductibles a las directivas vigentes en somatología. El aporte gestaltista en tal sentido ha sido de una fecundidad insospechada.

Todas esas corrientes han culminado en el gran movimiento que, a partir de Dilthey y Husserl, y a favor del historicismo existencial y de la fenomenología, ha desembocado en la psicopatología comprensiva de Jaspers y en la analítica existencialista de Luwig

Biswanger. La contribución de este último al esclarecimiento del psiquismo esquizofrénico en lo que éste tiene de irreductible, singular y propio, realizado mediante los más finos, sutiles y penetrantes análisis, ha provocado una radical renovación de las normas psicopatológicas y de los conceptos clínicos vigentes.

La lectura, vaya como ejemplo, del análisis existencial del caso de Ellen West es singularmente convincente, entre otras cosas, en la clarificación, de curso y contenido de la misma, de agentes causales y agentes condicionales del proceso.

En el campo de los aciertos esclarecedores del psiquismo patológico no podría silenciarse la importancia que a favor del contacto, del "encuentro" como dicen los existencialistas, entre el psiquiatra y el enfermo se concede al primero como factor formativo de la estructura que impone su sello a la afección y en cierto modo la conforma. El psiquiatra contribuye así, por extraño que ello parezca, a fabricar la enfermedad, justificando la "boutade" de Lacan cuando afirmaba que "la naturaleza de la enfermedad cambia con el conocimiento que de ella toma el psiquiatra".

Habría muchos hechos a señalar de cuya información voy a hacer gracia a este paciente auditorio. Quiero sólo decir dos palabras de la doctrina imperante en Norte América, tanto por la influencia cada vez mayor que ella va cobrando en todos los ámbitos, como por lo que significa en carácter de contribución al movimiento liberador de la psiquiatría. Me refiero naturalmente al psico-somatismo. De todos los hechos y comprobaciones acumulados, y son ya innumerables, para probar lo ajustado de las interpretaciones psico-somáticas, yo prefiero recordar tan sólo los que se refieren a la estructuración de "perfiles psicológicos" expresivos de tendencias cuando no de inminencias patológicas somáticas. La invasión de la patología general por la psiquiatría se manifiesta así desembozadamente.

Y no es con todo lo más importante, con serlo ya mucho. Porque lo que debe destacarse por encima de todo, es que hombres de ciencia tan apegados a lo concreto, a lo pragmático, a lo utilitario como son los americanos, busquen, tal vez sin quererlo, poner de manifiesto lo que puede haber de esencial, vale decir de fenomenológico, en las más ostensibles expresiones patológicas. Porque no otra cosa significa en el fondo la predisposición psicológica que con tanta pertinacia se insiste en sacar a luz. Puede apreciarse así el inmenso camino recorrido por el conductismo desde la psiquiatría de la desadaptación psico-biológica erigida en doctrina imperativa por Adolfo Meyer hasta la patografía somatizante de Flander Dunmber.

Voy a terminar. Antes de hacerlo quisiera tan sólo señalar que toda esta disertación ha sido desarrollada en una perspectiva bien

simple: la que enfoca como una necesidad metodológica indispensable al progreso de la medicina el distingo entre los fenómenos vitales que son por esencia comunes y genéricos, y los fenómenos psíquicos que son esencialmente específicos y singulares. Se podría aún acentuar el distingo a la manera de Klages y separar lo psíquico propiamente dicho que es lo irreductiblemente personal, de lo espiritual que supone ciertas formas primarias del pensar colectivo.

De cualquier modo lo importante es que la psiquiatría tiene que ser por necesidad y por esencia una disciplina de lo irreductible, de lo específicamente singular, y en tal sentido, si aspira a sobrevivir, no puede dejarse absorber o fundir en la corriente vital de lo genérico. La consecuencia obligada de tal postura será, tiene que ser, el retorno al respeto integral de la persona humana, cuyo sufrimiento muerde siempre su espíritu, porque si de carne somos, quiérase o no, por el espíritu vivimos, amamos y mismo morimos.

Dr. RODOLFO MENDEZ - ALZOLA

ESTUDIO SOBRE LA OBRA CIENTIFICA DE LARRAÑAGA SU ICONOGRAFIA PALEOMASTOZOOLOGICA

En el presente estudio sobre la obra científica de Larrañaga se considera especialmente la parte de la misma que tiene relación con la Paleontología, que, indudablemente, es la que ha sido menos tratada hasta el momento, no existiendo ningún estudio especializado al respecto.

Lamentablemente los manuscritos de Larrañaga que han sido dados a publicidad por el Instituto Histórico y Geográfico, en edición nacional, en los denominados "Escritos de don Dámaso Antonio Larrañaga", muy pocas referencias tienen acerca de los trabajos que, evidentemente, realizó nuestro primer naturalista en los campos de esta disciplina; pero, en cambio, en la segunda parte del Atlas existen 11 dibujos hechos por Larrañaga sobre diversos restos fósiles, cuya presencia es bien significativa, constituyendo importantes documentos iconográficos que prueban su directa intervención en las investigaciones sobre la Paleomastozoología, en los precisos momentos en que la Paleontología quedaba constituída como ciencia, gracias a la brillante actuación de Cuvier, que supo aplicar en forma admirable sus profundos conocimientos sobre la Anatomía Comparada en el estudio de los vertebrados fósiles, y también a la destacada actuación de Lamarck, con sus iniciales trabajos sobre los invertebrados fósiles.

Nos ocuparemos, por lo tanto, de hacer un estudio analítico que nos permita conocer y apreciar en su verdadero significado, la labor paleontológica de Larrañaga, que, como es bien sabido, le hizo acreedor a merecido renombre en el foco inicial de esta ciencia, y que, seguramente, nos aportará nuevos y valiosos elementos de juicio para poder destacar mejor las cualidades de verdadero hombre de ciencia, que poseía, en alto grado, nuestro primer naturalista.

En primer término nos ocuparemos de su actuación en el estudio de los mamíferos fósiles del Pampeano Ríoplatense, valiéndonos no sólo de su iconografía paleomastozoológica, sino también de otras referencias perfectamente documentadas, y luego, abordaremos su labor en el campo de la Paleomalacología, en donde tuvo una breve, pero destacada actuación.

A efectos de facilitar el desarrollo del trabajo, lo hemos dividido en las siguientes partes:

Mamíferos fósiles del Pampeano.—
Dibujo de un tubo caudal completo.
La descripción del género †*Zaphilus* y de la especie tipo del mismo.
Sobre la validez del género †*Zaphilus*.
Sobre la posible procedencia de ese tubo caudal del espécimen geno-tipo.
Sobre la ubicación taxonómica del género †*Zaphilus*.
Dibujo de un fragmento de tubo caudal.
Dibujos sobre fragmentos de caparazón dorsal de † *Glyptodon*.
Estudio retrospectivo acerca del género †*Glyptodon* en particular relación con Larrañaga y Vilardebó.
Dibujo de un fragmento de caparazón dorsal distinto al del gliptodonte.
Dibujo sobre molares de mastodonte.
Sobre las referencias que según Sallusti habría emitido Larrañaga acerca de ciertos molares de tamaño extraordinario.
Dibujo sobre el esqueleto de megaterio.
Sobre los géneros representados en la iconografía paleomastozoológica de Larrañaga.
Paleomalacología.—
Sobre la *Matonia antigua*. — Conclusiones.
Resumen general del trabajo.
Documentación bibliográfica.
Láminas.

PALEOMASTOZOOLOGIA

MAMIFEROS FOSILES DEL PAMPEANO

Para el estudio de la obra científica de Larrañaga en lo que se relaciona directamente con los mamíferos fósiles, es decir, con la Paleomamalogía o Paleomastozoología, —que evidentemente le dió merecido renombre en el foco principal de los comienzos de la paleontología científica, quedando así su nombre imperecederamente ligado, cuando menos, a la historia de esta ciencia en lo concerniente al conocimiento de la importante fauna del Pampeano Ríoplatense,— seguiremos el mismo orden dado a los di-

bujos de restos fósiles originales de nuestro naturalista en el Atlas (1) de los "Escritos de don Dámaso Antonio Larrañaga", aparecido en 1930, y que abarcan desde la Lámina XI a la XIX, inclusive, constituyendo valiosos documentos iconográficos de especial significación por la época en que fueron hechos.

Al ocuparnos de cada uno de ellos, haremos las observaciones que nos sugieran y el correspondiente estudio analítico que luego nos permitirá concretar las resultancias; pero desde ya estimamos oportuno destacar, por una parte que ninguna de esas láminas lleva leyenda alguna, debido a que sus originales no las tienen y de acuerdo con el criterio seguido por la Comisión de Publicación de dicha obra, en el Indice de las láminas sólo están incluídas aquellas que en sus originales llevan leyendas de puño y letra de Larrañaga, y por otra parte, que en los manuscritos conservados y ya publicados (Tomos I, II y III) no existen referencias acerca de tales restos fósiles.

Fué recién en 1944 (2) que al ocuparnos de la obra naturalista de Larrañaga, señalamos simplemente que tales dibujos corresponden a diversos fragmentos de restos esqueletógenos de cinco géneros de mamíferos plio-pleistocénicos del Río de La Plata: †*Zaphilus*, †*Glyptodon*, †*Daedicurus*, †*Stegomastodon* y †*Megatherium*.

DIBUJO DE UN TUBO CAUDAL COMPLETO

Respecto a los dos primeros dibujos de restos fósiles que aparecen en las Láminas XI y XII (Ver lámina I y II), ya en esa ocasión habiamos expresado:

"Debemos destacar que esas dos últimas, las láminas XI y XII, que corresponden a la porción distal y proximal, respectivamente, de un tubo caudal perteneciente a un Desdentado Acorazado de la Formación Pampeana, tienen especial interés científico e histórico, ya que constituyen el geno-tipo de *Zaphilus Larrañagai*".

"En efecto, como veremos luego al proyectar los diapositivos, el gran señor de la Paleontología e indiscutiblemente una de las más ilustres figuras de la ciencia argentina, Florentino Ameghino (1854-1911) a quién Lamas le había mostrado los dibujos hechos por Larrañaga, en su notable obra "Contribución al conocimiento de los mamíferos fósiles de la República Argentina", escrita bajo los auspicios de la Academia Nacional de Ciencias de ese país, para presentar a la Exposición Universal de París de 1889, hace el estudio correspondiente..."

(1) Instituto Histórico y Geográfico, 1930.
(2) Méndez-Alzola, R., 1944 (la), pp. 114-115.

La descripción del género Zaphilus y de la especie tipo del mismo.

Pues bien, en 1889, Ameghino al tratar la familia †*Hoplophoridae,* la segunda de las tres que incluyó en el grupo de los †*Glytodontia,* funda el género †*Zaphilus* en los siguientes términos: (1)

ZAPHILUS n. gén.

"Este género se distingue por un tubo caudal cónico-cilíndrico, adornado de figuras subelípticas globulosas de gran tamaño, rodeadas de figuras periféricas poligonales pequeñas, dispuestas de modo que entre cada dos grandes figuras centrales globulosas hay siempre dos filas de figuras periféricas pequeñas".

"Todas las figuras están separadas por surcos bien marcados, angostos y profundos, existiendo siempre en todos los ángulos o en los puntos de convergencia de dos surcos una perforación circular bastante grande".

Y a continuación describe, en la siguiente forma, la nueva especie que dedica a nuestro naturalista:

ZAPHILUS LARRAÑAGAI n. sp.
(Pl. LXXXIII, fig. 1-2)

"La especie sólo me es conocida hasta ahora por el dibujo de un tubo caudal ejecutado por su descubridor el presbítero Dámaso Larrañaga antiguo cura de Montevideo, y hoy en poder del Dr. Andrés Lamas quién posee todos los manuscritos dejados por aquel ilustre ciudadano oriental".

"Según este dibujo, el tubo caudal estaba dividido en dos trozos y debía tener entero un largo de 45 centímetros. En su parte anterior tenía un ancho de 11 centímetros que disminuye gradualmente poco a poco de manera que en la mitad de su largo tiene todavía 9 centímetros de ancho, pero en la extremidad posterior se enangosta con mucha rapidez terminando en una punta muy acentuada".

"Las figuras globulosas que adornan el tubo varían mucho de forma y de tamaño, habiendolas casi completamente circulares y otras al contrario muy elípticas; las más pequeñas solo tienen

(1) Ameghino, F., 1889 (a), p. 828.

14 milímetros de diámetro, las medianas de 2 a 3 centímetros y las muy grandes colocadas sobre los lados laterales, tienen 5 centímetros de diámetro. Las figuras periféricas pequeñas, siempre poligonales y angulosas, tienen de 3 a 5 milímetros de diámetro, siendo su número alrededor de cada figura central muy numeroso".

"Localidad. — Esta pieza fué descubierta en la República Oriental del Uruguay, pero es casi seguro que la especie debe encontrarse también en la República Argentina".
"Horizonte. — Formación Pampeana".

En la lámina III puede apreciarse una reproducción fotográfica reducida de la lámina LXXXIII de la obra de Ameghino, la cual reproducimos ya en 1944 en un artículo de divulgación sobre la Paleontología Nacional (1) y referencias de la misma hicimos en un artículo posterior (2).

Sobre la validez del género †Zaphilus

Ahora bien, como Simpson en su reciente clasificación de los Mamíferos (3), al señalar los diversos géneros de la superfamilia *†Glyptodontoidea* no hace referencia alguna a este género, y ante la posibilidad de que pudiera objetarse su validez por el hecho de haber sido fundado sobre un dibujo, creemos necesario dejar bien establecidas las siguientes circunstancias que indiscutiblemente aseguran la seriedad que debe exigirse en estos casos:

a) Se trata de un dibujo original conservado en toda nitidez, hecho por un reconocido naturalista que hizo infinidad de dibujos fidedignos sobre numerosas especies de animales y vegetales recientes y también sobre otros diversos restos fósiles fácilmente identificables, pudiéndose señalar por ejemplo, que los dibujos de plantas incluídos en la primera parte del Atlas que comprenden 135 láminas, fueron perfectamente identificados por Herter, correspondiendo a 132 especies, de las cuales sólo 3 quedaron hasta el momento indeterminadas. (4)

b) Este dibujo fué hecho muchos años antes de haberse adquirido los conocimientos acerca de los diversos representantes extinguidos del orden *Edentata*, y los caracteres del tubo caudal

(1) Méndez-Alzola, R., 1944 (3)
(2) Méndez-Alzola, R., 1944 (2)
(3) Simpson, G., 1945, p. 74.
(4) Herter, G., 1928, p. 410.

que representa, encuadran, por así decirlo, perfectamente dentro de la serie de géneros de la familia en que fué originariamente incluído por Ameghino. (1)

c) El fundador de este género fué un paleontólogo de alta jerarquía como fuera de toda duda lo fué don Florentino Ameghino, y dicho género fué aceptado sin discusión alguna por varios autores posteriores. Así Kraglievich (2) no sólo lo citó en diversas ocasiones, sino que hasta llegó a incluir en él al *Hoplophorus* (?) *Lydekkeri* (Amegh).

En 1939 el paleontólogo argentino Alfredo Castellanos, especialistas indiscutido de los † *Glyptodontia*, inclusive el género †*Zaphilus* en la subfamilia †*Sclerocalyptinae* (3). También puede señalarse que Lydekker aceptó de hecho la validez de este género, al incluirlo en la sinonimia del género †*Lomaphorus* (4), sucediendo lo mismo con Zittel (5) que lo incluyó conjuntamente con el †*Sclerocalyptus* en el género †*Hoplophorus* Lund. Por último, Ameghino (6) en el examen crítico de la obra de Lydekker "The extinct Edentata of Patagonia..." sostiene en forma categórica que los caracteres del †*Zaphilus* difieren marcadamente de los propios de los géneros †*Sclerocalyptus* y †*Lomaphorus*.

d) Ya antes de que Ameghino estudiara el dibujo de este tubo caudal, Lydekker (7) describió la porción de un tubo caudal y un fragmento de caparazón dorsal, que procedentes del Uruguay, se encontraban en el Museo Británico, distinguiéndolo como †*Hoplophorus* (?) *sp. c.* y fué sobre ese mismo material que posteriormente Ameghino (8) fundó la especie *Lydekkeri* que incluyó provisoriamente en el género †*Hoplophorus*, la que como ya hemos señalado más tarde Kraglievich se inclinó a considerarla, aunque con ciertas reservas, en el género †*Zaphilus*.

En la lámina IV se reproduce la extremidad de dicho tubo caudal según dibujo publicado por Lydekker y reproducido por Ameghino, el que como puede apreciarse, ofrece una escultura bien similar a la propia del género que estamos considerando.

Tales antecedentes permiten asegurar en forma terminante la validez del género †*Zaphilus*, cuya especie tipo fué dedicada a su descubridor don Dámaso Antonio Larrañaga en reconocimien-

---

(1) Ameghino, F., 1889 (a), p. 793.
(2) Kraglievich, L., 1931 (a) 33, y 1932 (b) p. 318.
(3) Castellanos, A., 1939, p. 12.
(4) Lydekker, R., 1894.
(5) Zittel, K., 1895, p. 148.
(6) Ameghino, F., 1895 (b), p. 529.
(7) Lydekker, R., 1887, p. 133.
(8) Ameghino, F., 1889 (a), p. 814, pl. LXXXIV, fig. 8.

to, seguramente, de su importante obra científica contenida en los manuscritos que Lamas le mostró.

Sobre la posible procedencia de este tubo caudal del especimen geno-tipo.

Por otra parte, respecto a este dibujo de Larrañaga que, sin duda alguna ha sido el que adquirió mayor importancia científica de todos los de su iconografía paleontológica, zoológica y botánica reproducida en las dos partes del Atlas de sus "Escritos", debemos agregar que las investigaciones llevadas a cabo para lograr conocer la procedencia del tubo caudal que representa, nos permiten suponer con fundamento que dicho especimen procede del Arroyo Seco y que se hallaba incluído entre los restos fósiles que Larrañaga donó al Museo.

En efecto, en el informe presentado en 1838 a la Comisión de Biblioteca y Museo, por los miembros de ella, don Bernardo Berro y don Teodoro Vilardebó, sobre el descubrimiento de un animal fósil en el Partido de la Piedra Sola, Departamento del Canelón, se expresa (1):

"Nuestro naciente Museo se ha enriquecido todavía más con el generoso donativo de piezas fósiles que ha hecho a la Comisión por conducto de los infrascritos su digno Presidente, el Dr. Dámaso Antonio Larrañaga".

A renglón seguido se hace un detalle de las piezas de referencia, y de las que nos interesa en estos momentos, se dice:

"4.º) De una cola hallada en el Arroyo Seco, completa en su longitud y compuesta de una sola pieza huesosa, pero se observaron en ella piezas de diferentes diámetros, aunque semejantes a las chapas soldadas del escudo. Es hueca hasta su extremidad y presenta en su concavidad vestigios de vértebras caudales muy distantes unas de otras. Las dimensiones exactas de esta cola, que se asemeja bastante a la parte inferior de un diente de elefante, son las siguientes:

Largo	19	pulg.		
Circunferencia en su origen	13	"	6	Lín.
Circunferencia en su parte media	10	"	11	"
Circunferencia a 2 pulgadas de la extremidad	8	"	4	"
Grueso en la pared huesosa			8	"

Pues bien, si comparamos esas medidas con las asignadas por

(1) En Schiaffino, R., 1940, p. 229-230.

Ameghino al tubo caudal dibujado por Larrañaga, vemos que existe una equivalencia muy significativa; por otra parte observando detenidamente el dibujo correspondiente a la porción distal del tubo caudal, puede apreciarse la falta de vértebras caudales ya que nos dá una impresión de hueco; y por fin, la extremidad distal es acentuadamente aguda permitiendo, si se quiere, la expresada comparación con la parte inferior de una defensa de elefante.

En cuanto al Arroyo Seco, lugar indicado para la procedencia del tubo caudal que aludimos, Araujo (1) nos dá las siguientes referencias: "Seco, Arroyo de. — Montevideo. — Tuvo origen este nombre en el apellido del rico poblador de ese punto, don Juan José Seco, que edificó una buena casa y formó una hermosa quinta en esa altura, cerca de su desagüe en la costa del mar, y cuyo antiguo edificio aún conserva vestigios. Antes de eso, llamábase nó A. Seco, sino A. de los Mosquitos, como se le dominaba en el reconocimiento hecho en 1788 por la segunda subdivisión de límites españolas al mando del Tte. de Navío don Diego de Alvear. Vulgarmente se le ha llamado Arroyo Seco, haciéndose caso omiso de la proposición "de", debiendo decirse Arroyo de Seco, apellido de su antiguo poblador en la bahía de Montevideo. (I. de María: Nomenclatura topográfica).

Por nuestra parte podemos agregar que en las márgenes de tal arroyo, o mejor dicho de ese ex-arroyo, se encuentran sedimentos plio-pleistocénicos, pudiéndose señalar que a corta distancia de la desembocadura del mismo, para ser más precisos en el predio donde se levantó el Palacio Legislativo, las perforaciones practicadas años atrás, permiten constatar la existencia de un espesor de unos 18 metros de tales sedimentos.

Sobre la ubicación taxonómica del género †Zaphilus

Para finalizar con lo referente al tubo caudal diseñado por Larrañaga y que reiteramos que constituye indiscutiblemente un especimen geno-tipo, ya que por los argumentos expuestos bajo ningún concepto podrá ser invalidado el género que representa, consideramos oportuno exponer en primer término la ubicación del género †*Zaphilus* en la sistemática de los Mamíferos Fósiles establecida por Ameghino en 1889, y luego, las familias citadas por Castellanos en 1939-41 para la superfamilia †*Glyptodontoidea* con sus respectivas subfamilias, en la última de las cuales incluye al género de referencia.

(1) Araujo, O., 1912, p. 455.

AMEGHINO, 1889

- *Mammalia*
  - *Ditremata*
    - *Heterodonta*
    - *Homalodonta*
      - *Bruta*
      - *Cetacea*
  - *Monotremata*

- *Bruta*
  - *Prionodonta*
  - *Pleiodonta*
  - *Anicanodonta*
  - *Hicanodonta*
    - *Glyptodontia*
    - *Dasypoda*
    - *Peltateloidea*

- *Glyptodontia*
  - *Glyptodontidae*
  - *Hoplophoridae*
    - *Propaloehoplophorus*
    - *Paloehoplophorus*
    - *Zaphilus*
    - *Hoplophorus*
    - *Lomaphorus*
    - *Plohophorus*
    - *Nopachtus*
    - *Panochtus*
    - *Protoglyptodon*

CASTELLANOS, 1939

- *Glyptodontia* Amegh.
  - *Palaeopeltidae* Ameghino 1895
  - *Propalaehoplophoridae* Ameghino 1891
  - *Glyptodontidae* Flower
  - *Daedicuridae* Amegh.
    - *Daedicurinae* Trouessart 1897
    - *Panochthinae* Castellanos 1927
  - *Sclerocalyptidae* Amegh.
    - *Plohophorinae* Castellanos 1913
    - *Sclerocalyptinae* Trouessart

DIBUJO DE UN FRAGMENTO DE TUBO CAUDAL

El dibujo incluído en la lámina XIII (Ver lámina V) debe ser atribuído a un fragmento de tubo caudal abierto en sentido ántero-posterior e indudablemente su objeto no ha podido ser otro que el poner en evidencia las vértebras caudales alojadas en el mismo.

Ahora bien, como es sabido, los caracteres distintivos de la sistemática de los †*Glyptodontoidea* en lo que respecta al tubo caudal, se basan particularmente en la escultura externa del mismo, por lo tanto resulta prácticamente imposible llegar a una determinación genérica del fragmento de tubo caudal ilustrado en la lámina de referencia, ya que por otra parte, lamentablemente el dibujo que, sin duda alguna, ha de haber ejecutado Larrañaga de la superficie externa con la escultura propia de la misma, como lo hizo en forma bien admirable por cierto con el tubo caudal que hemos tratado anteriormente, no se ha conservado.

La única conclusión a que hemos podido arribar, es que el fragmento de este tubo caudal presenta una conformación bien similar, por así decirlo, a la propia de los representantes de la familia †*Sclerocalyptidae* que tan bien representada se encuentra en la Paleontología Nacional.

Respecto a este interesante dibujo hemos hallado ciertas referencias que nos permiten suponer, con las naturales reservas del caso, que el material que él representa procede del Arroyo Solís Chico; en efecto, Weiss (1) al ocuparse de los restos fósiles hallados por Sellow en la región nordoeste de nuestro país, preferentemente en el Arapey Chico, el Queguay, etc., expresa:

"...O Sr. Larrañaga, pároco de Monte Video, de quem procedeu tal noticia, e em cujo poder o Sr. Sellow tambem viu en 1822 dois pedaços de tal couraça, um das costas, o outro do rabo, dum espécimen encontrado entre Monte Video e Maldonado, numa sanga que desagua no arroio Solis Chico..."

Es oportuno destacar que el célebre naturalista viajero Federico Sellow, que descubrió tales restos fósiles en el Uruguay, está también ligado estrechamente a la Botánica de nuestro país, y fué él, que en 1827 le mandó a Larrañaga la circular del Barón Guillermo de Humboldt relativa al estudio de las lenguas americanas, pero como bien lo destaca Cordero (2), Larrañaga se había anticipado en 12 años a tales fines, al preparar su compendio del idioma de la nación Chaná.

Como veremos después, los dos fragmentos de caparazón dor-

---

(1) Weiss, Ch., 1830 (b), p. 87.
(2) Cordero, E., 1948, p. 123.

sal que Sellow afirma haber visto en poder de Larrañaga, también parecen estar relacionados con los dibujos, ya que en ellos aparecen dos fragmentos de especial interés.

Dibujos sobre fragmentos de caparazón dorsal de "Glyptodon"

En la lámina XIV del Atlas (Ver lámina VI) se exponen dos dibujos, uno de los cuales, el mayor, corresponde indiscutiblemente a una porción de caparazón dorsal vista por su cara externa, cuyas placas dérmicas ofrecen la inconfundible escultura en roseta del género †*Glyptodon*, formada por una verruga o figura central de contorno subcircular, rodeada por 6 a 8 figuras periféricas subpoligonales, de tamaño más pequeño que la anterior.

El dibujo de referencia permite constatar que se trata de una porción correspondiente a la parte central del caparazón perteneciente a un individuo de mucha edad, puesto que da la impresión de que las placas están unidas en una pieza entera, no observándose las suturas ni por lo tanto la figura o contorno penta o exagonal de las correspondientes placas dérmicas.

En cuanto al dibujo que aparece en la parte superior de esta misma lámina, ofrece evidentemente un aspecto tal que dificulta su interpretación, pero una observación detenida del mismo nos permite admitir que el autor ha pretendido mostrar el perfil de un fragmento de caparazón dorsal, vale decir, la vista de un lado del mismo, de manera de poner de manifiesto su grosor.

Estudio retrospectivo acerca del género †Glyptodon en particular relación con Larrañaga y Vilardebó

Consideramos necesario realizar tal estudio retrospectivo acerca de los gliptodontes o "tatus" gigantescos, a efectos de hallarnos en mejores condiciones para interpretar en su exacta significación la destacada actuación que le cupo a Larrañaga en lo que concierne al importante grupo de desdentados acorazados de caparazón rígida, que comprenden, como bien se sabe, la † Superfamilia *Glyptodontoidea*, del Infraorden *Cingulata* (= *Hicanodonta*) del Orden *Edentata*.

Los primeros restos indiscutiblemente pertenecientes al género †*Glyptodon*, que fué el primero que se conoció científicamente de esta típica rama de mamíferos extinguidos propios de la América del Sud, fueron descubiertos en la República Argentina por Falkner, y noticias de tal descubrimiento constan en el informe de Vilar-

debó y Berro sobre el fósil del Pedernal; en efecto, dichos naturalistas dicen al respecto (1):

"...y que el Jesuíta Misionero irlandés Tomás Falkner encontró una concha de armadillo de una extraordinaria magnitud, cuya analogía con la que se halló en el Pedernal resalta de la lectura del pasaje que se transcribe a continuación, extraído de su Descripción de Patagonia y de las partes adyacentes de la América Meridional; cuya obra ha insertado el Sr. de Angelis en el primer tomo de su preciosa colección de Documentos históricos relativos a las Provincias del Río de La Plata".

"En las orillas del Río Carcarañal o Tercero, cerca de tres o cuatro leguas antes que entre en el Paraná, se encuentran muchos huesos de un tamaño extraordinario, que parecen humanos: algunos son mayores que otros y con proporción a personas diferentes en edad. He visto huesos de muslos, costillas y varias piezas de calaveras. Vi también dientes de tres pulgadas de diámetro en sus bases... Yo mismo encontré una concha de un animal de huesos exagonales, teniendo cada hueso lo menos una pulgada de diámetro, y la concha casi tres varas de ancho. Parecía en todo concepto en el tamaño, a la parte superior de la concha del armadillo, la cual sólo tiene una cuarta de ancho".

Las breves pero terminantes reseñas hechas por Falkner en 1744, fecha de la primera edición de su trabajo, nos permite reconocer en dicha concha a un caparazón dorsal de una de las diversas especies del género †*Glyptodon*, siendo de señalar que este valioso hallazgo fué realizado y dado a conocer mucho antes de que la Paleontología quedara constituída como ciencia, es decir, en pleno apogeo del llamado período de la gigantología, de ahí, que Falkner destaque el parecido de los huesos gigantescos que observó, con los humanos. Pero esta referencia sobre tal caparazón pasó totalmente inadvertida en el centro inicial de la Paleontología científica, concentrado de manera particular en lo que respecta a los vertebrados, en Cuvier; de ahí que cuando años más tarde en 1787 se descubriera el primer esqueleto de megaterio, sobre el cual nos ocuparemos en la parte correspondiente de este trabajo, se atribuyeran al mismo los fragmentos de caparazón dorsal de algún gliptodonte, hallados mezclados con los huesos de dicho esqueleto.

Y, seguramente, de ahí también, que Larrañaga haya atribuído al megaterio diversos trozos de caparazón dorsal de un gliptodonte y otros varios restos esqueletógenos, de los cuales obran antecedentes en el informe sobre el fósil del Pedernal (2), a los que tendremos que referirnos más adelante.

(1) En Schiaffino, R., 1940, p. 232.
(2) En Schiaffino, R., 1940, pp. 229-230.

Pero desde ya debemos dejar perfectamente establecido que nuestro primer naturalista desde un principio consideraba al *Megatherium* de Cuvier como un subgénero extinguido de los "tatus" que denominó *Dasypus* (*Megatherium* Cuv.), en oposición a la opinión del célebre naturalista francés que sostuvo su afinidad con los Perezosos y en cuya familia lo incluyó.

Esa opinión de Larrañaga está perfectamente documentada en los siguientes términos (1) de un párrafo perdido, por así decirlo, entre sus manuscritos:

"...Pero en parte alguna se ha encontrado nada más gigantesco ni extraordinario como el Megaterium de Cuvier, que se encontró en el Río de Luxán, que ya ha perecido y solo tiene representante a nuestros Tatus, matacos, mulitas y quirquinchos. Aquel profundo maestro y fundador de la anatomía comparativa me permitirá que me separe de su opinión en esta parte. La boca con solo molares, sus huesos cortos y muy anchos, su testa ósea tan grande como un horno de panadería: su cola cubierta de grandes escudas que conservamos, indican de un modo indudable que no puede ser sino un subgénero de nuestros Tatus; y nos permitirá que en ese sentido lo denominemos en adelante Megaterium Cuvierii".

Pero, evidentemente, las primeras noticias acerca de los gliptodontes fué dada a conocer al mundo científico por don Dámaso Antonio Larrañaga, como muy bien lo destaca Burmeister en su primer trabajo sobre estos gigantescos desdentados acorazados del Pampeano (2), al expresar:

"La primera noticia del animal (se refiere al gliptodonte) se encuentra en la obra del célebre Cuvier (Recherches sur les ossements fossiles, etc., tomo V, parte I, p. 191, ed. 1823), donde el autor dice en una anotación que el señor Dámaso Larrañaga, de Montevideo, encontró en la Banda Oriental la cáscara de un animal gigantesco, que es probablemente parecido al *Megatherium*."

Y como bien ya había sido señalado en la siguiente forma, en 1838, por Vilardebó y Berro (3) al ocuparse del fósil del Pedernal:

"...puesto que el señor Presidente (se refieren al Presidente de la Comisión de Biblioteca y Museo, don Dámaso Antonio Larrañaga), se había anticipado ya a hacer saber a los sabios de Europa el hallazgo que hizo de las osamentas pertenecientes al tatú fósil de esta parte de América".

Acerca de esa referencia de Cuvier se han ocupado diversos

(1) En Instituto Histórico y Geográfico, 1924, p. 23.
(2) Burmeister, G., 1864-69 (1), p. 71.
(3) En Schiaffino, R., 1940, p. 234.

autores, existiendo varias constancias que por su valor histórico, si se quiere, no podemos pasar de alto. Así Saint Hilaire en carta que le dirigió a Larrañaga en 1822, desde París (1), le comunica:

"J'ai comuniqué à notre savant Cuvier ce que vous me faites l'honneur de me mander relativement au Faton fossil. Comme il se propose de donner bientôt une 2ème édition de son ouvrage, el désire vivement que vous publieez quelque chose sur cet objet intéressant, et me charge de vous en prier en son nom. Dans le cas ou cela ne vous conviendroit pas, vous pourriez m'envoyer une simple note dont il profiteroit, en vous citant, comme cela dois être".

Y unos meses antes ya Larrañaga había sido invitado a comunicar a los hombres de ciencia franceses sus trabajos sobre ciencia naturales, como hay constancia en la carta que el 29 de marzo de 1822 le envió desde París, Freycinet (2), acerca de la cual transcribimos el siguiente párrafo:

"J'imagine, Monsieur, que vous continuez toujours à vous livrer à vos doctes occupations; les savans français seraient bien aise de pouvoir jouir des fruits de vos recherches; j'espère que vous voudrez bien leur communiquer quelquefois. Mr. Cuvier, auquel j'ai parlé de vos dècouvertes en histoire naturalle, serait fort satisfait des communications que vous voudriez bien lui faire; ét la Société de Géographie à laquelle j'ai parlé de vous comme d'un savant qui pouvait utilement favoriser ses vues pour l'avancement de la belle science qui fait l'objet de son institution, désire vous avoir au nombre de ses correspondants. Vou recevres bientôt je pense une lettre spéciale à ce sujet et j'ose espérer que vous voudrez bien satisfaire à nos voeux".

Traduciones fragmentarias de esa correspondencia recibida por Larrañaga en 1822, fué dada a conocer en 1894, por el Dr. Carlos M. de Pena.

Y es a continuación de la primera, donde agrega (3):

"Vd. sabe, mi amigo, cuánto trabajo nos ha dado encontrar la segunda edición Des ossements fossiles, por Cuvier, que es á la que se reficre Saint-Hilaire en la carta que precede. Por fin, nuestro amigo el Dr Berg nos ha enviado el texto, que traduzco, y dice así:"

"En el momento en que se concluye la impresión de esta sección, —dice Cuvier,— el señor Augusto de Saint-Hilaire, sabio botánico que acababa de realizar en el Brasil el viaje más interesante y de reunir allí las colecciones más ricas, me comunica el siguiente

(1) En Instituto Histórico y Geográfico, 1924, p. 292.
(2) En Instituto Histórico y Geográfico, 1924, p. 288.
(3) Pena, C. M. de, 1894, pp. 30-31.

extracto de la carta de un sabio brasilero que anuncia que el Megatherium habría tomado su analogía con los tatús, hasta ser como ellos revestido de corazas escamosas. Debemos esperar con impaciencia la memoria importante que esta carta promete".

"Extracto de una carta de don Dámaso Larrañaga, cura de Montevideo, á Mr. Augusto de Saint-Hilaire".

"No le escribo a Vd. sobre mi Dasypus (Megatherium Cuv.) porque me propongo hacer de él una memoria que, lo espero, no será indigna del interés de los sabios europeos que se ocupan de los fósiles. Le diré solamente que he obtenido un fémur que ha sido encontrado en el Río del Sauce, afluente del Solís Grande. Pesa cerca de siete libras y es corto; puede tener de seis á ocho pulgadas de largo. Se parece bajo todos aspectos á un fémur de tatú. Enviaré a Vd. uno de sus discos. La cola, como Vd. lo ha visto, es muy corta y muy gruesa; tiene igualmente escudetes; pero no están en forma de anillos ó verticilos. Estos fósiles se encuentran casi en la superficie de la tierra, en los terrenos de aluvión ó de transporte que indican una época de las más recientes. Parece que existen otros en terrenos análogos, cerca del Lago Miní, en la frontera con la colonias portuguesas".

Por su parte, Ameghino en su reseña histórica de los gliptodontes, expresa: (1)

"...A principios de este siglo, un ilustrado clérigo oriental, autor de varios trabajos desgraciadamente inéditos, cuyos manuscritos se encuentran en poder del Dr. Andrés Lamas, encontró diversos trozos de coraza de un gliptodon, acompañados de 2 vértebras caudales, restos que atribuyó al *Megatherium*, comunicando su descubrimiento a Augusto de Saint-Hilaire que dió cuenta de ello en el Bulletin de la Société Philomatique, 1823 (p. 23). Cuvier cita esta comunicación en sus Ossements fossiles (t. V, p. 179, a. 1823) asintiendo a la opinión de que la mencionada coraza pertenece probablemente al *Megatherium*".

Respecto a la opinión de Larrañaga de atribuir al megaterio una coraza o caparazón dorsal, que lo llevó a considerarlo por lo tanto como a un tatú extinguido, es conveniente destacar que ella se explica perfectamente por el amplio conocimiento que nuestro naturalista tenía acerca del descubrimiento del primer esqueleto de ese desdentado, sabiendo, desde luego, que junto con los restos esqueletógenos del mismo se habían encontrado fragmentos de un caparazón dorsal, hecho, éste último, que ha sido señalado por varios autores, y del cual existen en el Archivo General de la Nación (República Argentina) pruebas documentarias.

En efecto, en la nota que el descubridor de ese valioso esque-

(1) Ameghino, F., 1889 (a), p. 759.

leto, Fray Manuel de Torres, envió al Virrey desde Luján el 27 de junio de 1787, encontramos la siguiente constancia: (1)

"He encontrado la media cadera á mi ver, capaz de sugetarse al dibujo. Igualm$^{te.}$ la cáscara, no ha padecido daño considerable. V. E. ordenara lo q$^{e.}$ jusgare mas aproposito..."

Por otra parte, el juicio de Larrañaga, aceptado en principio por el propio Cuvier, ha sido compartido por numerosos destacados hombres de ciencia de su época que se han ocupado de este interesante mamífero fósil del Pampeano Ríoplatense.

Weiss (2) al describir el material fosilífero llevado a Berlín por Sellow quién lo había obtenido en el nordeste de nuestro país, refiere al *Megatherium* Cuv. varios fragmentos de caparazón dorsal, algunos con las placas marginales, y un tubo caudal, conjuntamente con la porción proximal de un fémur; piezas todas éstas que ilustra de manera admirable en 4 láminas con dibujos hechos por D'Alton.

Nos resulta ilustrativa la transcripción de los dos primeros párrafos (Sección IV) de este trabajo que tiene, indudablemente, alto valor histórico:

"O sr. Sellow remeteu da Banda Oriental, a atual República ao oriente do Uruguay, as mostras de fósseis de animais superiores, extremamente notáveis, que se acham desenhados em tamanho natural nos quadros I a V. (N. R. Os desenhos anexos representam $\frac{687}{1.000}$ do tamanho natural".

"Os quadros I e II representam as amostras das couraças colhidas no Arapey Chico, magnificamente desenhados pelo professor d'Alton; não resta dúvida que se trata do *Megatherium* Cuv. Já em 1823 o própio Cuvier em seu "Recherches sur les oss. foss.", tomo V, p. 191, em nota registou a primeira informação por êle colhida, segundo a qual o seu *Megatherium* teria sido um animal de couraça. O Sr. Larrañaga pároco de Monte Video de quem precedeu tal noticia, e em cujo poder o Sr Sellow tambem viu em 1822 dois pedaços de tal couraça, um das costas e outro do rabo, dum espécimen encontrado entre Monte Video e Maldonado, numa sanga que desagua no arroio de Solis Chico, supunho que o animal fosse um tatú, *dasypus*..."

En 1832, es decir, 4 años después de haber leído Weiss su trabajo en la Academia de Ciencias de Berlín, Clift al ocuparse de los primeros restos de megaterio llegados a Inglaterra, atribuye al mismo los fragmentos de caparazón dorsal de un gliptodonte, existen-

(1) En Palcos, A., 1943, p. 318.
(2) Weiss, Ch., 1830 (b), pp. 86-87.

tes en el material de referencia. Su trabajo fué publicado en 1835. (1)

Casi al mismo tiempo, D'Alton (2), al describir algunas piezas esqueletógenas de las extremidades de un gliptodonte que se encontraban incluídas entre el material obtenido por Sellow en nuestro país, opinó que el animal debió tener una afinidad con los armadillos, pero no le dió denominación alguna por conocer solamente unos pocos elementos del esqueleto.

Fué recién en 1838, que Owen (3) —cuyo nombre quedó científicamente ligado al de Larrañaga por intermedio del más popular de los mamíferos acorazados del Pampeano, como bien lo destacamos al ocuparnos de este ilustre naturalista inglés (4), — fundó el género † *Glyptodon*, valiéndose de diverso material heterogéneo llevado al Colegio de Cirujanos de Londres por Darwin y también por el Ministro inglés en Buenos Aires, don Woodbine Parish.

Con dicho material Owen reconstruyó un esqueleto que describió minuciosamente; posteriormente se reconoció que las piezas esqueletarias de referencia no sólo pertenecían, en realidad, a individuos distintos, sino también a especies y hasta géneros diversos, así por ejemplo, la cola estaba representada exclusivamente por la extremidad distal, es decir, el tubo caudal, de un representante del género † *Hoplophorus*, como veremos oportunamente.

Sólo en 1856 fué que Nodot (5) al estudiar el material enviado a Francia por Muñiz, descubrió la verdadera cola del gliptodonte, compuesta, como se sabe, por una serie de anillos concéntricos, articulados que protegen a las vértebras caudales, cuyo número por lo general es de 10.

Pero tampoco Nodot estuvo en lo cierto, puesto que atribuyó dicha cola a un género nuevo que denominó *Schistopleurum*, el que una vez aclaradas las cosas pasó, por supuesto, a la sinonimia de † *Glyptodon* ya de por sí bastante complicada, y en la cual el estudio que hemos realizado nos permite, desde ya, incluir también al *Dasypus* (*Megatherium*) Larrañaga, 1823, que por razones de prioridad debe ocupar el primer puesto en dicha sinonimia.

Ahora bien, en el informe sobre el fósil del Pedernal, Vilardebó y Berro al describir minuciosamente los diversos restos fósiles hallados, primeramente, en el Arroyo del Pedernal, y luego, en el Arroyo del Descarnado, los comparan con algunos de los espe-

(1) Clift, W., 1835, p. 347.
(2) D'Alton, E., 1834, p. 369.
(3) Owen, R., 1838, p. 178.
(4) Méndez-Alzola, R., 1946, p. 7.
(5) Nodot, L., 1856, p. 85.

cimenes donados por Larrañaga al Museo, y, después de fundadas consideraciones, llegan a la conclusión de que, indudablemente, corresponden a un tatú fósil, agregando (1):

"Los fragmentos de escudo que poseía el Presidente de la Comisión (se refieren a Larrañaga) y la cola que tuvo la felicidad de hallar en el Arroyo Seco no importan en realidad otra cosa que del descubrimiento de un tatú en el estado de fosilización".

"El que acaba de hacerse en el Pedernal confirmaría en concepto de los infrascritos la idea de que ambos fósiles pertenecieron a una especie que no fué rara en nuestro suelo".

"Nada de consiguiente ha descubierto de nuevo en el Pedernal la Comisión exploradora, puesto que el señor Presidente se había anticipado ya a hacer saber a los sabios de Europa el hallazgo que hizo de las osamentas pertenecientes al tatú fósil de esta parte de América. A él sólo pues le corresponde todo el honor de este decubrimiento, y los infrascritos aprovechan esta oportunidad para tributársele, congratulándose de que haya sido un compatriota quién ha tenido la suerte de merecerlo".

"Los informantes creen que el fósil del Pedernal podría denominarse con bastante propiedad *Dasypus Antiquus,* por su analigía con los armadillos y la época remota en que existió. El carecer de las franjas transversales que tienen los escudos óseos de los Tatús en número variable, y la forma de la cola, que no presenta la menor traza de anillos, son otros tantos motivos que inducirían a los que suscriben a agregar a la denominación del animal una definición que los caracterizase irrevocablemente. Esta sería la misma que el Sabio Montevideano que preside esta Comisión propuso para el fósil que descubrió y que está concebida en los siguientes términos:

Cingulis dorsalibus nullis
Verticillis caudalibus nullis".

Cuvier, que, como ya hemos señalado, al referirse en 1823 a la comunicación que Larrañaga envió a Saint-Hilaire acerca de su *Dasypus* (*Megatherium* Cuv.) menciona la posible analogía del megaterio con los tatus, insistiendo en la misma en la segunda edición de su obra "Le Règne Animal" (2), en la cual al ocuparse de los Tatus (*Dasypus* L.) destaca la posibilidad de la existencia de algún tatú fósil en los siguientes términos; en nota intercalada entre el texto:
"N.—B."—

---

(1) En Schiaffino, R., 1940, p. 233-34.
(2) Cuvier, G., 1829, p. 230.

"Il paraìt que l'on truvé àl'etat fossile, en Amérique, des ossements d'un tatou d'une taille gigantesque, et long peut-être de dix pieds sans la queue. (Voy. Cuvier, Ossements fossiles, V, Iere. part, p. 191, note)".

Y como perfectamente lo destacaron Vilardebó y Berro (1), tal conjetura de Cuvier se basaba evidentemente en las opiniones de Larrañaga, que él mismo hizo saber a Saint-Hilaire en la carta ya conocida.

Respecto al *Dasypus antiquus* Vilardebó y Berro, es necesario señalar que D'Orbigny (2) se refiere a esta especie en los siguientes términos, que no pueden menos que causar verdadero asombro:

"...et la Banda Oriental (République del 'Uruguay) où MM. Tadeo Vilardebó, Bernardo Berro et Arsène Isabelle out été reconnaître, en 1838, sur les bords du Pedernal, l'un des affluens du Rio de Santa Lucia, le squelette d'un enorme animal encore pourvu de sa caparace, et auquel ils ont donné le nom de *Dasypus giganteus.* (7)"

Y en el Indice de su obra la cita simplemente como *Dasypus giganteus* Isabelle, señalándola como perteneciente a los terrenos pampeanos.

Pues bien, a efectos de poner las cosas en su verdadero lugar, nos vemos obligados a expresar que, indiscutiblemente, resulta imperdonable los cambios introducidos por D'Orbigny al referirse al fósil del Pedernal, puesto que no sólo cambia el nombre de la especie sino que también la atribuye a un autor inexistente, no pudiendo menos que llamar poderosamente la atención y producir desagradable impresión esta actitud del célebre naturalista viajero, máxime cuando no sólo en el texto respectivo expresa en forma terminante que el nombre le fué dado por los descubridores del esqueleto, sino que también hace referencia al informe correspondiente, publicado en el Universal de Montevideo, con las descripciones de los materiales fosilíferos hallados en el Pedernal, informe que fué hecho exclusivamente por Vilardebó y Berro.

A este mismo respecto, debemos destacar que Schiaffino (3) ya había llamado la atención sobre este punto; en efecto, en el Capítulo V —La Readaptación— de su bien documentada obra sobre Vilardebó, al ocuparse de la brillante actuación de este ilustre naturalista en el seno de la Comisión de Biblioteca y Museo Público, para integrar la cual fuera designado el 4 de setiembre de 1837, expresa:

(1) En Schiaffino, R., 1940, p. 233 (1).
(2) D'Orbigny, A., 1842, p. 14.
(3) Schiaffino, R., 1940, pp. 60-61.

"Una actividad tan en armonía con su preparación y sus aficiones le dió motivo para consagrar a esa misión sus mejores afanes. La aparición de unos fósiles en el arroyo Pedernal, en Canelones, a diez y seis leguas de la capital, hizo que la Comisión encomendara a Vilardebó y a Bernardo Berro la misión de trasladarse al lugar para su estudio, solicitó y fué admitido para hacer el viaje en compañía de ellos Arsène Isabelle, Canciller del Consulado de Francia, quien agregaba a una vasta cultura, conocimientos serios de Historia Natural. Los comisionados salieron en esa excursión científica el 9 de diciembre, y de vuelta el 14, presentaron un erudito informe, en el que describían las características del terreno donde descansaban los restos animales, la fauna y la flora de él; con minuciosidad detallaban las maniobras realizadas, entrando luego en la numeración y clasificación de los huesos hallados, especificando las dimensiones de cada uno, llegando a la conclusión de que pertenecían a la familia Tatú, pero sin ajustarse a ninguno de los géneros descritos hasta entonces, por lo que lo bautizaban con el nombre de Dassipus *antiquus* (21) denominación que D'Orbigny enmendó luego cambiando el *antiquus* por el de *giganteus* y agregándole el de Isabelle, por razones que no alcanzamos, pues lo lógico habría sido añadir más bien el de los que lo habían descrito".

"(21). — El informe original de Vilardebó y B. P. Berro se halla en el Archivo General de la Nación, y fué publicado en la Memoria del Ministro de Fomento Ing. Juan Alberto Capurro en el año 1892." Conceptuamos de interés destacar que en su "Diario de París" Vilardebó hizo la siguiente anotación en el día 11 de mayo (1): "...Me enseña D'Orbigny lo que ha dicho en su obra, viaje a la América Meridional, sobre la geología de Montevideo, y los fósiles que allí se encuentran. El fócil del Pedernal lo llama *dasypus giganteus* d'Ysabelle".

Como es fácil imaginarse, hemos tratado de averiguar el origen del nombre específico *giganteus* con que D'Orbigny cita equivocadamente al *Dasypus antiquus* Vilardebó y Berro; pero en las innumerables consultas bibliográficas y demás búsquedas realizadas, no hemos podido lograrlo, de ahí que nos contentemos, por el momento, con suponer que D'Orbigny hubiera anotado en sus apuntes en forma ilegible la primitiva denominación, y luego, al preparar su trabajo hubiera supuesto —considerando el tamaño gigantesco del caparazón de referencia,— que el nombre específico era el de *giganteus*.

La imperiosa rectificación que hemos hecho a las apreciaciones de D'Orbigny sobre el *Dasypus giganteus* Vilardebó y Berro, nos

(1) En Schiaffino, R., 1940, p. 205.

pone en el deber de hacer lo mismo con otras formuladas posteriormente por otros autores.

Así, Palcos en 1943 (1) al referirse a la labor desarrollada en Chascomús en 1825 por el primer naturalista que cronológicamente, produjo la República Argentina, el doctor Francisco Javier Muñiz, expresa:

"Recoge entonces y arma con toda felicidad los restos de un gliptodonte, curioso animal ya conocido en el mundo científico. Y, mérito de otra jerarquía, descubre por primera vez el que se llamará *Dasypus giganteus*, tatú fósil o gran armadillo..."

"...Es doloroso para Muñiz, como para la naciente ciencia argentina, que los especialistas se enteren de la existencia del fósil en cuestión por una vía posterior a la suya. En efecto, trece años después, el ilustre Alcides D'Orbigny encuentra restos del mismo animal en las márgenes del Pedernal, afluente del Santa Lucía, en la vecina república uruguaya; lo bautiza con el nombre antes citado..."

"En una comunicación a La Gaceta Mercantil, de enero de 1847, firmada por Dos federales amigos de la justicia y el mérito, se reivindica la prioridad del descubrimiento a favor de nuestro compatriota..."

"Se trata evidentemente de dos amigos de confianza de Muñiz, en cuyos labios recogen la narración de su hallazgo en 1825 y el de D'Orbigny en 1838. Serviría de pretexto la llegada a sus manos con explicable retraso, de un ejemplar del libro de 1842, del ilustre naturalista europeo, Conchas y equinodermos fósiles de Colombia, donde, sin querer, hiere su amor propio, el mencionarse entre los aficionados del Plata dignos de agradecimiento a don Pedro de Angelis, quién en efecto tuvo veleidades de naturalista, y al doctor Vilardebó, del Uruguay, omitiendo el suyo, desde luego involuntariamente".

"Antes de D'Orbigny y después de Muñiz, se afirma en la comunicación a La Gaceta Mercantil, el benemérito hombre de ciencia y propulsor de la cultura en el Uruguay, Dámaso Larrañaga, envió al botánico francés Augusto Saint-Hilaire, la descripción de un pesado fémur citado por Cuvier en las Investigaciones sobre las osamentas fósiles, que se corresponde con la del *Dasypus*. El hueso fué hallado a orillas del Sauce, brazo del Sauce Grande..."

A pesar de que estas apreciaciones no son de un especialista en la materia, nos vemos en el deber de rectificarlas de modo terminante, lo que haremos en forma bien concreta.

Del estudio que acabamos de realizar se desprende en forma concluyente que D'Orbigny en 1842, y nó en 1838, se refiere ex-

(1) Palcos, A., 1943, pp. 63-65.

clusivamente al hallazgo del esqueleto de un enorme mamífero con su caparazón, descubierto en el Pedernal por Vilardebó, Berro e Isabelle, y no por él, y en lo que respecta a la denominación del mismo, *Dasypus giganteus* la señala, en realidad, como puesta por los descubridores, si bien en el índice de su obra suprime el nombre de los dos naturalistas uruguayos que no sólo fueron los que organizaron la excursión científica de referencia, sino los que hicieron la descripción de los restos fósiles obtenidos, no estando por lo tanto, D'Orbigny vinculado a ese "tatu" fósil, nada más que por las referencias que hace de él.

Por otra parte, la prioridad del descubrimiento de los primeros restos del erróneamente llamado *Dasypus giganteus*, no puede corresponder —como se pretende,— de modo alguno a Muñiz, puesto que antes del descubrimiento hecho por este ilustre naturalista argentino en 1825, restos de ese mismo "tatú" fósil habían sido descubiertos primeramente por Falkner en la República Argentina, y posteriormente por Larrañaga en el Uruguay, habiendo sido éste no sólo el primero en hacerlos conocer al mundo científico sino también el primero en darle un nombre al respectivo mamífero, como consta en la obra de Cuvier de 1823.

En cuanto a la cita de de Angelis y Vilardebó por D'Orbigny, seguramente es la misma que hizo en su obra sobre el viaje que realizó por la América del Sud; en efecto, en ella encontramos la siguiente referencia: (1)

"La correspondance que j'ai entretenue avec les hommes instruits de ces pays, m'a appris que la recherche des animaux fossiles sur beaucoup des points des Pampas à la fois y a reçu maintenant une impulsion extraordinaire et grâce a MM. Vilardebo et d'Angelis, la science n'ignorera pas longtemps les richesses mammalogiques enfouies au sein des vastes plaines des Pampas".

Por fin, en lo que respecta a los "tatus" fósiles, debemos ocuparnos también del *Dasypus antiquus* (Vilardebó) y del *Dasypus maximus* (Vilardebó) así citados por Pictet y Ameghino.

En 1883, Ameghino (2), expresa:

"Hacia esa misma época el doctor Vilardebó, de Montevideo, envió al Jardín de Plantas la coraza de un gliptodon gigantesco, que había designado primero con el nombre de *Dasypus antiquus* y después con el de *Dasypus maximus*. Esta coraza de la que aún existen en el Museo de París grandes trozos, fué clasificada más tarde como de *Glyptodon clavipes* de Owen, aunque erróneamente".

Agregando más adelante:

"Este gliptodon difiere tanto del *clavipes* como de todos los

(1) D'Orbigny, A., 1842, p. 14.
(2) Ameghino, F., 1883 (b), p. 64.

otros conocidos, y junto con el doctor Gervais lo he bautizado, en nuestro común trabajo sobre los Mamíferos Fósiles de América del Sud, con el nombre de *Glyptodon principale.* En mi Museo poseo un gran fragmento de esta caparazón que me regaló el Museo de París".

Tal determinación fué hecha por Pictet (1), quién sostenía que el *Dasypus antiquus* y el *Dasypus maximus* de Vilardebó debían ser incluídos en la sinominia del *Glyptodon clavipes* Owen.

Es interesante destacar que Pictet conoció personalmente a Vilardebó en 1847, como se desprende de las anotaciones que el naturalista uruguayo hizo en París en el diario que llevaba, el cual permaneció inédito hasta 1940 en que Schiaffino lo dió a conocer con la denominación de "Diario de París". (2)

Dicho "Diario", que evidentemente constituye un fiel reflejo de la fecunda inquietud científica que predominaba en el espíritu de Vilardebó, tiene especial interés para nosotros por contener, también infinidad de anotaciones con respecto a los numerosos y valiosos fósiles que llevó a Francia, que ocuparon nada menos que 28 cajones de regular medida; anotaciones éstas que aportan valiosas referencias para la Historia de la Paleontología en el Uruguay; de ahí que conceptuemos de interes reproducir algunos de los párrafos con que Schiaffino (3) lo incorporó al acervo bibliográfico:

"El viaje debió de emprenderlo de inmediato, pues al iniciarse el año 47 estaba ya en Barcelona. Allí obtiene 90 duros para trasladarse a París, y a fin de llevar las cuentas metódicamente inicia un diario, donde poder anotar sus gastos cotidianamente con toda escrupulosidad, para contralorear la salida de ese único capital, franco por franco, céntimo por céntimo".

"Ese diario, al que denominamos el "Diario de París", forma el complemento obligado del anterior. Escrito con una finalidad tan modesta, va cobrando, sin embargo, un interés creciente, lo que el autor comienza a agregar cada día la reseña de su vida en París, los cursos a que asiste, las operaciones que ha visto, las visitas a los hombres de ciencia, a sus compatriotas radicados allí, sus impresiones íntimas, sus juicios sobre los hombres y las cosas, las peripecias de la compostura de los huesos, que llegaron todos rotos a causa de la impericia de su hermano Miguel al embalarlos; y finalmente las alternativas de su negocio de venta al Museo donde consigue que D'Orbigny le adquiera la mayor parte y el resto el Director de la Escuela Normal".

(1) Pictet, F. J., 1853, tomo I, p. 271.
(2) En Schiaffino, R., 1940, pp. 183-221.
(3) Schiaffino, R., 1940, pp. 108-109.

"La operación se realiza el 11 de junio, cuando todo su haber era poco más de seis francos en su "faltriquera". Con lo recibido por los fósiles, que sumaban 2,900 francos, era por lo tanto casi rico, y no teniendo ya el diario su razón de ser, le pone punto final".

"Los 90 duros habían durado desde el 8 de abril hasta el 11 de junio, incluídos los gastos del viaje de Barcelona a París".

"Gracias a las angustias financieras que lo motivaron, podemos formarnos una idea por ese diario, que abarca un mes y medio, de la intensidad de su vida de estudioso en París. Día por día son sus únicas preocupaciones los cursos, las conferencias, los libros, las teorías nuevas".

Por otra parte, de la sinonimia y clasificación de los gliptodontes dadas a conocer por Ameghino en 1883 (1) entresacamos las siguientes referencias, en las que las denominaciones precedidas de una llamada (a), denotan identificaciones equivocadas.

1. — *Glyptodon clavipes* (Owen)
(a) *Dasypus antiquus* (Vilardebó. — Pictet).
(a) *Dasypus maximus* (Vilardebó. — Pictet)

10. — *Glyptodon principalis*
Glyptodon principale (Gervais y Amerghino)
Dasypus antiquus (Vilardebó)
Dasypus maximus (Vilardebó)

Ante todo, debemos aclarar que el *Dasypus antiquus* citado por Ameghino como de Vilardebó, debe figurar por razones de estricta justicia como *Dasypus antiquus* (Vilardebó y Berro).

Respecto al *Dasypus maximus* (Vilardebó) citado por el gran paleontólogo argentino, hemos tratado por todos los medios de averiguar el origen de esa especie o mejor dicho denominación específica, pero hasta el momento no nos ha sido posible lograrlo.

Ahora bien, desde un principio hemos sospechado que Vilardebó al hallarse en París hubiera presentado alguna comunicación o trabajo sobre los fósiles que llevaba y de los cuales, al menos a algunos de ellos, ya se había ocupado en su patria. Si bien en su "Diario de París" no hay referencia alguna a este respecto, no debemos olvidar que dicho diario lo escribió en el primer mes y medio de su estadía en la capital francesa, en la cual permaneció mucho tiempo después.

Y esa sospecha nuestra, parecería haberse confirmado, pues

(1) Ameghino, F., 1883 (b), p. 78.

hemos podido obtener una valiosa información: la de una comunicación simple, o bien, la de un trabajo que, al parecer, Vilardebó presentó, o publicó, en Francia en 1847, sobre restos fósiles de la América del Sud. En efecto, Sparn (1) en el número 893 de su Bibliografía de la Geología, Mineralogía y Paleontología de la República Argentina, que a pesar de esa denominación se extiende también a los países vecinos de la misma, encontramos la siguiente cita:

"Villardebó, Th. — Sur des ossements fossiles (*Megatherium*) de l'Amerique du Sul; l'Inst. 1847, 16."

Pues bien, hasta tanto no sea posible consultar dicho trabajo, —el cual hemos tratado de localizar en vano,— a nuestro juicio, todo hace suponer que Vilardebó habiendo observado algunas diferencias apreciables en la configuración de las chapas de la coraza, es decir, de las placas dérmicas del caparazón dorsal, hubiera atribuído dichos restos a una especie distinta al *Dasypus antiquus*, denominándola *Dasypus maximus*, nombre que, seguramente, alude a un tamaño mayor.

Dibujo de un fragmento de caparazón dorsal distinto al de gliptodonte.

La lámina XV del Atlas (Ver lámina VII), está constituída por un sólo dibujo que, aunque no muy bien definido, nos inclinamos a atribuirlo a un fragmento de caparazón dorsal de un representante del género † *Daedicurus*, si bien a simple vista podría ser interpretado como correspondiente a la cara interna de un caparazón dorsal de gliptodonte.

El género † *Daedicurus* fué fundado por Burmeister en 1874 (2) y en lo concerniente a las placas dérmicas del caparazón dorsal se caracteriza particularmente por presentarse ellas desprovistas de toda escultura o rugosidades, siendo ambas caras de superficie lisa, distinguiéndose la cara interna por ofrecer una concavidad más pronunciada que la externa.

Además, estas placas dérmicas se encuentran atravesadas por un número variable de orificios, o de perforaciones, de calibre diferente y que muestran una disposición tal que desde la cara externa convergen hacia el centro de la placa, en forma de verdaderos conductos, que luego se abren en la cara opuesta por un número menor de orificios. Estos orificios, como es bien sabido, estaban destinados a permitir el pasaje de los vasos sanguíneos en-

(1) Sparn, E., 1921, p. 77.
(2) Burmeister, G., 1874, p. 393.

cargados de nutrir a la gruesa capa que cubría exteriormente al caparazón dorsal, carácter éste exclusivo de los dedicurinos.

Es conveniente señalar que entre el material fosilífero de nuestro país, llevado a Francia por Vilardebó, se encuentran diversos restos pertenecientes a este género.

En efecto, por un lado Vilardebó en su "Diario de París" (1) hace la siguiente referencia en la relación correspondiente al día 27 de mayo:

"...A la una y media, jardín de plantas á continuar la reparación de los huesos fósiles. Se clasifican según Owen, los hay de mastodonte y glyptodonte, toxodonte, milodonte y megaterio..."

Y si bien es cierto que entre ese material fosilífero existía cuando menos un caparazón dorsal gigantesco de un verdadero representante del género † *Glyptodon* (2), no es menos cierto que Owen al fundar este importante género le atribuyó una cola compuesta exclusivamente por un tubo caudal, que luego se pudo establecer que correspondía a un representante del género † *Hoplophorus,* y ese error se mantuvo vigente hasta mucho tiempo después del año 1847 en que Vilardebó estuvo en París y escribió su diario.

A título ilustrativo, si se quiere, podemos señalar que aún en 1875 se difundía la reconstrucción errónea de la cola propia de la especie tipo del género † *Glyptodon,* el *Gl. clavipes,* como puede apreciarse en la reproducción de una figura de "Les Fossiles" de Tissandier publicada en ese año, y que reproducimos en la lámina IV - fig. 2.

Por otra parte, en 1880, Gervais y Ameghino (3) fundaron el *Daedicurus uruguayensis* sobre un tubo caudal existente en la Escuela Normal Superior de París que había sido llevado por Vilardebó. Posteriormente esa especie fué incluída por el propio Ameghino (4) en la sinonimia de la especie genotipo, es decir, en el *Daedicurus clavicuadatus.*

En ese mismo trabajo sus autores también fundaron otra especie nueva sobre otro tubo caudal de la misma procedencia al parecer, como bien lo destaca Castellanos (5), el *Daedicurus Poucheti.* Este especimen tipo si bien en la descripción original figura sin procedencia de origen, con la simple referencia de pertenecer al Museo de París; es posteriormente citada dicha especie para la República O. del Uruguay, y para la Provincia de Buenos Aires.

---

(1) En Schiaffino, R., 1940, p. 214.
(2) Ameghino, F., 1889, p. 760.
(3) Gervais H. y Ameghino F., 1880, p. 182.
(4) Ameghino, F., 1889, p. 847.
(5) Castellanos, A., 1938, p. 385.

En tal forma, cuando menos, queda de manifiesto que ya en la época de Larrañaga y Vilardebó, el Uruguay había aportado con material fosilífero perteneciente a diversos representantes del género † *Daedicurus.*

Dibujos sobre molares de mastodonte

En las láminas XVI a XVIII, inclusive, del Atlas (Ver láminas VIII, IX y X) se incluyen varios dibujos que, evidentemente, corresponden a molares de mastodonte, vale decir, del elefante del Pampeano, *Stegomastodon platensis* (Ameghino).

Ya a principios del siglo pasado molares iguales habían sido descriptos por Cuvier (1), quién los designó con el nombre genérico de † *Mastodon,* en base a la peculiar conformación que ofrece la corona de los mismos, la cual se presenta constituída por gruesos mamelones dispuestos transversalmente de a pares, y separados por valles más o menos profundos, presentándose la superficie masticatoria recubierta por una capa gruesa de esmalte.

Como es natural, tales mamelones con el uso masticatorio se van desgatando gradualmente, desapareciendo a su vez el aspecto típico de estos molares verdaderamente gigantescos, cuyo tamaño aumenta en ambas series dentarias, desde el primero o anterior, hasta el último o posterior, pudiendo exceder de 25 centímetros el diámetro ántero-posterior de los mayores.

El primer dibujo, reproducido en la lámina XVI del Atlas, si bien ofrece un aspecto poco definido, lo que dificulta su exacta determinación, permite atribuirlo a un molar con la superficie masticatoria muy desgastada, de donde se desprende que evidentemente pertenecía a un individuo de mucha edad.

En cambio, el dibujo mayor de la lámina siguiente, ofrece un aspecto bien definido, mostrando una superficie masticatoria con un desgaste propio de los individuos adultos, y permitiendo fácilmente distinguir cinco crestas formadas por dos conos más o menos bien diseñados, siendo la posterior más simple y continuada por pequeños cónulos transversales, configuración ésta que permite identificarlo como el último molar izquierdo de la serie dentaria inferior, caracterizado, como se sabe, no sólo por el número de crestas, sino también porque la serie de conos externa es más grande que la interna.

En cuanto al dibujo pequeño que aparece en la parte inferior de esta misma lámina (ver lámina IX), corresponde, sin duda alguna, a un fragmento de molar que comprende la porción poste-

(1) Cuvier, G., 1806, p. 410.

rior vista de atrás y que corresponde al último molar inferior izquierdo.

Por fin, el último dibujo de molares de mastodonte, que ilustra la lámina XVIII (Ver lámina X), muestra la superficie masticatoria con mayor desgaste que el anterior, y si bien, la configuración no está diseñada con la claridad requerida, nos inclinamos a considerarlo como el último molar de la serie dentaria superior.

Ahora bien, en 1912, Pohlig (1) fundó el género † *Stegomastodon* tomando como especie tipo al *Mastodon mirificus* Leydy, y posteriormente, Cabrera (2) al proceder a una minuciosa revisión de los mastodontes argentinos, expresa:

"Debo advertir que yo considero como *Stegomastodon* todos aquellos mastodontes de la familia *Gomphotheriidae* que, además de presentar los caracteres propios de la subfamilia *Anancinae* (sínfisis mandibular corta, incisivos superiores sin esmalte, incisivos inferiores normalmente ausente), tienen las cúspides de los molariformes reforzados por cónulos accesorios de modo que toman, por truncamiento, una figura más o menos parecida a la de un trébol, pareciéndome que no hay ninguna razón para separar las especies sudamericanas de las neárticas, siempre que coincidan en estos caracteres".

Ahora bien, en el género † *Stegomastodon* distinguió dos especies, el *Stegomastodon platensis* (Ameghino), que incluye en su sinonimia, entre otras, al *Mastodon platensis* Ameghino y al *Mastodon rectus* Ameghino y el *Stegomastodon superbus* (Ameghino) que a su vez incluye al *Mastodon superbus* Ameghino y al *Mastodon Humboldti* de ese mismo autor. Y los caracteres a que nos hemos referido al tratar los dibujos de referencia, nos inclinan a considerarlo como pertenecientes a la primera de ellas, al menos aquellos que están diseñados en forma más clara.

Sobre las referencias que según Sallusti habría emitido Larrañaga acerca de ciertos molares de tamaño extraordinario.

Y ya que nos estamos ocupando de estos molares de tamaño verdaderamente gigantesco, debemos ahora referirnos, no al trabajo que sabemos Larrañaga emprendió sobre un molar de tamaño extraordinario, ya que lamentablemente los manuscritos respectivos no se han podido localizar y todo hace suponer que han desaparecido, sino a las referencias que sobre el mismo hizo el

(1) Pohlig, 1912, p. 193.
(2) Cobrera, A., 1930, p. 78.

historiador de la misión especial de la Santa Sede a las naciones de la América del Sud, de las cuales nos habíamos enterado someramente por los datos suministrados por Algorta Camuso en 1922. (1)

Posteriormente hemos podido consultar la obra original del citado historiador, Presbítero José Sallusti (2), de la cual transcribimos la parte relacionada con el asunto de nuestro interés:

"Questo dignissimo Sacerdote (se refiere a Larrañaga) oltre all'essere molto instruito nella scienza delle cose sacre, propia di di un Prete, é'assai versato anche nello studio delle Storia Naturale. I primi Professori di Parigi e di Londra in questo genere di scienza lo stimamo molto, specialmente il segnor Coupier, per cui commissione imprese a scrivere non fa tempo sopra un dente molare d'una grandezza straordinaria trovato in quella campagna di Montevidéo".

"Il dente, di cui si parla, ha tre mole e du grandi radici. Le tre moleche si vedono alquanto consumate all'uso del mangiare, sono unite insieme, e formano un sol dente, il quale presenta una superficie lunga un mezzo palmo mercantile, e larga piú di un quarto di esse".

"Proporzionatamente a queste gran mole si vedono le due radici, le cui punte peraltro si trovano corrose daltempo. Il compagno di questo dente composto anch'esso di tre mole unite insieme, e di tre radici intatte, si conserva da un altro signore di Montevidéo unitamente ad uno dei denti prossimi ai molari dello stesso animale, che é quasi una mitad del primo, e tutto intatte.

"Ognuno dei due molari pesa una libbra e mezza Romana, o sia, diciott'once e una metá circa pesa il terzo denti piú piccolo".

"Il segnor Larrañaga sostiene, che i tre denti questionati, per ció che ha potuto egli rilevare, siano appartenuti ad un quilquinche, ché é il Tatú di diciotto fasce, del quale abbiamo parlato nella pagina 233 del secondo tomo di questa Storia".

"Né osta secondo lui, che il quilquinche al presente é un animale molto piccolo: giacche il quella costa di Montevidéo presso Buenos Aires dice, che fu trovata la squamma intera di un quilquinche, la cuale formava come il cielo, o sia la copertura a volta di un forno bastantemente grande".

E siccome dice, che la detta squamma si conserva dal Re di Spagna nel suo Gabinetto di Storia Naturale; quindi é che al fatto io non ho che opporre. Dico peró esser cosa molto difficile che i tre denti controversi potessero appartenere ad un quilquinche: perché non comprendo como mai al presente quest'animale sia di-

(1) Algorta Camuso, R. 1922, p. 109.
(2) Sallusti, J., 1827, T. IV, cap. IV.

venuto tanto piccolo, e i suoi denti siano alquanto accuminati. Al contrario i tre denti controversi sono piani, e parte anche incavati al disopra come i denti molari del bue e del cavallo, e devono aver appartenuto ad una testa molto grande".

"Ma comunque ció sia, il certo é, che quei denti sono cosa rarissima, ed-io esibii lo sborso di una somma vistosa, per avere uno dei grandi: e non mi riusci per la stima che ne fanno i propietary".

Verdaderamente no pueden menos que sorprendernos las manifestaciones hechas por Sallusti, que nos cuesta aceptar sin reservas, ya que no podemos explicarnos que Larrañaga, afirmando que ese molar de tamaño extraordinario era compañero de otro que conjuntamente con uno de los dientes próximos a los molares del mismo animal se encontraba en poder de un vecino de Montevideo, pudiera llegar a atribuirlo a un quilquinche, puesto que él sabía perfectamente que los Edentados carecían de dientes incisivos y de caninos, y a veces también de molares y que los distintos representantes del género *Dasypus* tienen exclusivamente molares, como hay expresa constancia en sus manuscritos de Zoología, publicados en el segundo tomo de sus "Escritos", y muy particularmente en sus dos célebres Cuadros sobre la clasificación de los Mamíferos; en efecto, en el primero de ellos (1) en el cual Larrañaga se refiere a la Clasificación de los Mamilares del Río de La Plata, particularmente de su Banda Oriental, según el sistema de Cuvier, con sus caracteres acomodados al país, concreta los caracteres más significativos de la Familia *Edentados* en la siguiente forma:

"Familia 5.ª *Edentados*: defectos de incisivos y caninos y a veces molares.
Dasypus: incisiribus caninis que. O.

Y en cuanto al segundo Cuadro, que se refiere a la Clasificación de los Mamilares de este país, según el sistema de Cuvier (2), encontramos las siguientes referencias:

"Familia 5.ª *Edentados*: defectos de incisivos y caninos y a veces molares.
Dasypus: muelas solas.

Sobre estos Cuadros, debemos destacar que existen pruebas do-

(1) En Instituto Histórico y Geográfico, 1923, Cuadro intercalado a continuación de p. 340.
(2) En Instituto Histórico y Geográfico, 1923, Cuadro intercalado a continuación del anterior.

cumentadas que atestiguan en forma categórica que ellos fueron preparados mucho tiempo antes de la visita de Sallusti, puesto que el 25 de mayo de 1818 Larrañaga remitió tales Cuadros, conjuntamente con otros de sus trabajos, a Bonpland que se hallaba en Buenos Aires.

En efecto, en la carta que nuestro naturalista dirigió en esa fecha a Bonpland (1), le comunica:

"...No obstante, como es preciso seguir la moda y conformarse a las luces que nos suministra el siglo 19º remito a V. los Mammilares clasificados por los nuevos métodos y también con algunas innovaciones mías, ya que nos es permitido a todos metodizar".

Y Bonpland en carta del 17 de setiembre de 1818 le acusa recibo de sus trabajos y respecto a los Cuadros (2) le expresa:

"Revenons à vos savants et trés interessants tableaux! Chaque fois que je les regarde, ce qui m'arrive souvent, mon admiration s'augmente et je crois que vous feriez une chose utile à votre gloire scientifique de les faire publier en Europe..."

También podemos afirmar que no es aventurado suponer que los molares de referencia puedan ser perfectamente los dibujados por Larrañaga, a los que nos hemos referido ya y que corresponden al mastodonte, puesto que realmente no conocemos molares de otros mamíferos fósiles que tengan las dimensiones especificadas por Sallusti, ni menos el peso atribuído a los mismos.

Por otra parte, la conformación indicada en forma rudimentaria para los mismos, cabe dentro de la propia de los mastodontes, y bien pudo haber tomado por un diente próximo a los molares el fragmento de uno de éstos, desde que el tamaño del mismo es casi la mitad del molar.

Respecto al caparazón completo que Larrañaga había comunicado a Sallusti que había sido extraído de Montevideo y llevado al Real Gabinete de Historia Natural de España, hemos tratado de averiguar si aún se conserva en él, y los datos que nos fueron proporcionados por nuestro amigo, profesor L. Herrera Rodríguez, nos permiten, no sólo afirmar que se encuentra en exhibición en el Museo de Historia Natural de Madrid, sino también presentar en la lámina XV una fotografía del mismo.

En efecto, según los datos que le fueron proporcionados por el Administrador de dicho Museo, Don Felipe Caraso Perez, tal caparazón dorsal de † *Glytodon* fué remitido desde nuestro país a principios sel siglo pasado. Por otra parte, en la fotografía de referencia, enviada por el Administrador del citado Museo, se observa anexo al mis-

(1) En Instituto Histórico y Geográfico, 1924, p. 268.
(2) En Instituto Histórico y Geográfico, 1924, p. 271.

mo una gran porción distal de un tubo caudal ajeno, por supuesto, al género † *Glytodon* y al cual indiscutiblemente pertenece el caparazón dorsal, como lo permite constatar el examen de las placas dérmicas del mismo.

Vale decir, que esta observación corrobora, por así decirlo, aún más, la seguridad de que se trata del mismo caparazón a que hizo referencia Larrañaga, ya que en aquel entonces se suponía al tatú fósil provisto de una cola constituída exclusivamente por lo que después se pudo saber que no era más que la parte distal de la cola de ciertos tatús fósiles, distintos al gliptodonte, es decir, por un tubo caudal.

Dibujo sobre el esqueleto de megaterio

Y para concluir con los dibujos de restos fósiles reproducidos en el Atlas, debemos referirnos al que ilustra la lámina XIX, que corresponde a un esqueleto de megaterio, el *Megatherium americanum* Cuv., y que evidentemente resulta muy curioso por la forma harto rudimentaria y defectuosa en que está armado y representado. (Ver lámina XI).

Este fantástico dibujo, por así calificarlo, ya que su aspecto tiene verdaderamente más de fantasía que de realidad, nos llamó poderosamente la atención desde un principio, de ahí que no hallamos ahorrado esfuerzo alguno para lograr aclarar su origen, o mejor aún, las circunstancias que pudieron inducir a Larrañaga para ejecutarlo.

Pues bien, debemos tener presente que cuando en 1787 Fray Manuel de Torres descubrió en Luján (Provincia de Buenos Aires - Argentina) el primer esqueleto conocido de megaterio, fué armado y dibujado a instancias del mismo en Buenos Aires.

Ese dibujo, que fué ejecutado por el Teniente Francisco Javier Pizarro, tiene indudablemente alto interés científico e histórico por constituir el primer documento gráfico sobre el primer fósil americano que se estudió científicamente, y muchos años después le fué dedicado a Larrañaga cuando desempeñaba la Dirección de la Biblioteca Pública de Buenos Aires, como bien lo destacamos en 1947. (1)

En efecto, tal dibujo lo hemos visto expuesto en el Museo de La Plata (en una de las vitrinas en que se exhibe un esqueleto completo de esa especie) con la siguiente leyenda:

---

(1) Méndez-Alzola, R., 1947, p. 213.

"Dibujo hecho en Buenos Aires por el Teniente Pizarro y dedicado por el Pbro. don Bartolomé de Muñoz al bibliotecario público don Dámaso Antonio Larrañaga".

Gracias a la amabilidad del Director de dicho Museo, Dr. Emiliano Mac Donagh, podemos reproducir en este trabajo la fotografía de ese importante documento gráfico (Ver lámina XII), en la cual como puede apreciarse perfectamente, luce la siguiente dedicatoria:

"Al Sr. Dn. Damaso Antonio Larrañaga ofrece este diseño del raro esqueleto desenterrado en la Barranca del Río de Luxán el año 1785, y embiado por el Exmo. Sr. Virrey Marquéz de Loreto al Real Gabinete de Historia Natural de Madrid.

Su affmo amigo
(Fdo) Bartolomé de Muñoz"

Desde ya debemos dejar establecido que en dicha dedicatoria se ha deslizado un error de fecha, pues, como veremos más adelante, dicho esqueleto fué descubierto en 1787 y no en 1785, como figura en la misma.

Es oportuno destacar aquí, que Fray Bartolomé de Muñoz fué maestro de Larrañaga según nos informó don Raúl Montero Bustamante, y como bien lo expresara el Dr. Carlos María de Pena (1) "nadie contribuyó tanto a despertar su vocación como el teniente vicario general, subdelegado castrense de las tropas de mar y tierra de las Provincias Unidas del Río de La Plata, don Bartolomé Doroteo Muñoz, eclesiástico muy aficionado á las ciencias naturales, en cuya biblioteca encontró Larrañaga los primeros tratados de botánica que leyó".

Este ilustrado sacerdote español está históricamente ligado a la formación del Museo público de Buenos Aires, hoy Museo Argentino de Ciencias Naturales, ya que su valiosa colección de historia natural sirvió de base para la formación originaria del Museo en 1812.

Ahora bien, el examen comparativo de ambos dibujos, el ejecutado por Larrañaga y el que le dedicó Fray de Muñoz, si bien permite observar algunas pequeñas diferencias particularmente en las extremidades anteriores, no deja la menor duda que el dibujo de Larrañaga fué hecho sobre el original de Pizarro.

Copia de ese mismo dibujo fué reproducida por José Torres Revello en su "Adición a la relación descriptiva de los mapas, planos, etc., del Virreinato de Buenos Aires, existentes en el Ar-

(1) Pena, C. M. de, 1894, p. XXVII.

chivo General de las Indias del Instituto de Investigaciones Históricas" con el título de: "Copia del Esqueleto de un Animal desconocido que se halló soterrado en la barranca del Río de Luxán", y acompañado de una leyenda alusiva al lugar del hallazgo y a los caracteres más salientes del esqueleto en cuestión. (1)

Hasta el momento nos hemos ocupado del dibujo de Larrañaga sobre un esqueleto de megaterio, considerando preferentemente el significado especial que para la ciencia tiene el original del mismo, nos corresponde ahora referirnos al esqueleto en sí, que constituye el especimen geno-tipo del mamífero fósil que ha sido estudiado más minuciosamente:

Ante todo es digno de destacarse el celo con que trabajó su descubridor, Fray Manuel de Torres, no sólo en la extracción y cuidado del material fosilífero en Luján, sino también en el montaje del esqueleto en Buenos Aires, y lo que sin duda alguna es más: la verdadera importancia científica que supo asignarle desde un principio a su feliz hallazgo, lo que le permitió actuar con insistencia verdaderamente espartana ante las autoridades a efectos de lograr que antes de que se remitiera a España, se hiciera un dibujo del esqueleto armado en Buenos Aires.

En tal forma, se debe exclusivamente a Fray Manuel de Torres que en el Río de La Plata quedara un documento gráfico del primer esqueleto completo extraído en sus sedimentos, correspondiente a uno de los más típicos representantes de la fauna mamalógica extinguida en el pleistoceno, que como se sabe es de alto valor científico, no sólo por la gran diversidad de sus formas, sino también por el aporte al conocimiento de la filogenia de diversos grupos de mamíferos extinguidos.

El esqueleto en cuestión fué remitido a Madrid, habiendo llegado al Real Gabinete de Historia Natural, en setiembre de 1789, en donde posteriormente fué armado por el preceptor de dicho gabinete don Juan Bautista Bru, quién hizo posteriormente la descripción del mismo en una publicación conjuntamente con don José Garriga.

Dicho trabajo fué publicado en 1796 (2), bajo el título: "Descripción del esqueleto de un cuadrúpedo muy corpulento y raro, que se conserva en el Real Gabinete de Historia Natural de Madrid", en un folleto ilustrado con cinco láminas, siendo de estricta justicia destacar en forma debida, que la descripción de las diver-

---

(1) En la lámina XIV se presenta copia fotográfica reproducida por Palcos.

(2) Garriga, J. y Bru, J. B. 1796.

sas piezas esqueletógenas fué realizada con lujo de detalles y con verdadero carácter científico para la época en que se realizó, no pudiendo menos que sorprendernos el hecho de que dichos autores no le hayan dado nombre alguno a ese gigantesco mamífero.

Tal cometido, parecería haber estado reservado para Cuvier, quién sin haber conocido el esqueleto, valiéndose exclusivamente del trabajo de Garriga y Bru, acerca del cual le invitaron a exponer una relación en la Academia de las Ciencias, fundó sobre el mismo el género † *Megatherium* en 1796, debiéndose señalar que en 1795 Garriga y Bru habían comunicado al Instituto de Francia el trabajo que tenían ya concluído y que recién publicaron un año después. (1)

Posteriormente, Cuvier (2) publicó en la primera edición de su obra sobre osamentas fósiles, una traducción al francés del referido trabajo que fué hecha por M. Bonpland, cuyo texto comprende trece páginas en tipo pequeño, reproduciendo, además, los dibujos que Garriga y Bru habían hecho a un cuarto del tamaño natural, pero reducidos a un tercio de los originales.

Nos hubiera sido beneficioso la consulta del original del trabajo de Garriga y Bru, pero a pesar de los buenos oficios del Miembro de la Real Sociedad de Historia y Ciencias Naturales de Madrid, profesor L. Herrera Rodríguez, no nos fué posible obtener copia del mismo, ya que según le comunicó el Administrador del Museo, Sr. Felipe Carozo Perez, debido a los percances que sufrió la Biblioteca del citado Museo, no pudo localizar el trabajo de referencia.

Respecto a la fecha del hallazgo de este primer esqueleto de *Megatherium americanum*, debemos dejar perfectamente establecido que no fué en 1785, como figura en la dedicatoria del dibujo obsequiado a Larrañaga y como lo señalaron diversos autores (Cabrera, Rusconi, etc.), ni tampoco en 1789 como consta en la mayor parte de la bibliografía pertinente (Burmeister, Ameghino, Lydekker, Doello-Jurado (3), Méndez-Alzola (4), etc.), sino que realmente fué en 1787, como se desprende en forma terminante de los documentos existentes en el Archivo General de la Nación (R. Argentina), consistentes en dos notas dirigidas por Fray Manuel de Torres al Virrey y una dirigida al Alcalde de la Villa de Luján, fechadas, respectivamente, el 9 de mayo, el 27 de junio, y el 2 de mayo del año 1787, como así también del trámite dispuesto por

(1) Burmeister, G., 1864-69, (2), p. 150.
(2) Cuvier, G., 1812, Sur le Megatherium, pp. 18-41.
(3) Doello-Jurado, M., 1939, p. 1.
(4) Méndez-Alzola, R., 1945, p. 42.

el Alcalde a la nota de referencia; tales documentos se refieren a diversas situaciones provocadas por el descubrimiento del esqueleto de megaterio, y ellos han permanecido en el más absoluto desconocimiento hasta hace unos años en que Palcos las insertó en el apéndice de su obra. (1)

Y para concluir con este punto, debemos agregar que al ocuparnos del género † Glyptodon, nos hemos referido ya a la opinión que Larrañaga se había formado acerca del género † *Megatherium*, como así también al hallazgo de placas dérmicas de gliptodonte, mezcladas con los huesos del esqueleto de megaterio.

Como simple dato ilustrativo, si se quiere, nos ocuparemos de ciertas referencias que Larrañaga hizo acerca del megaterio, y que se conservan fragmentarias en sus manuscritos.

Por una parte, en su "Diario de Historia Natural" (2), en la relación correspondiente a julio de 1814 (no se especifica el día), encontramos la siguiente relación:

"Megaterium: — "Se han vuelto a encontrar huesos fósiles cerca del lugar y por las noticias que he recibido son de la misma familia a que Cuvier llama Megaterium. Los han prometido para la Biblioteca y espero examinarlos despacio: por ahora presentaremos el juicio de Cuvier sobre dicho esqueleto según se encuentra en la Enciclopedia brit. de 1810"..."

Indiscutiblemente el lugar a que hace referencia, es la Villa de Luján de donde procedía el primer esqueleto de megaterio descubierto en la Argentina, pues debemos tener presente, que en ese entonces, Larrañaga era Director de la Biblioteca Pública de Buenos Aires, cargo al cual había sido promovido el 20 de octubre de 1813, después de desempeñar las funciones de Sub-Director desde el 9 de julio de ese año.

Además en sus notables cuadros sobre la clasificación de los mamíferos, de los cuales ya nos hemos ocupado, considera al género *Megatherium* de Cuvier como subgénero de *Dasypus*, denominándolo *Megaterium* colossalis. (3)

Y en el segundo cuadro, en la familia de los Tardígrados, incluye al *Megaterium cataphractum* de Bonpland, debiéndose señalar que acerca de esa denominación no hemos logrado obtener información alguna.

Y ahora para finalizar con lo relacionado al género † *Megatherium*, que como hemos visto está especialmente ligado a Larrañaga, nos referiremos a un hecho que conceptuamos de gran

(1) Palcos, R., 1934, pp. 315-318.
(2) Instituto Histórico Geográfico, 1922, pág. 4.
(3) Instituto Histórico Geográfico, 1923, págs. 340-41.

interés para la Historia de la Ciencia, no sólo en el Uruguay, sino también en el Río de La Plata: la vinculación que, de hecho, estableció en la dedicatoria a Larrañaga de ese valioso documento gráfico, entre el nombre de nuestro primer naturalista y el de la localidad argentina de Luján (Provincia de Buenos Aires) que tanta celebridad adquirió en el ambiente científico y muy particularmente en la Paleontología, no sólo por haber aportado numerosísimos especímenes importantes de la fauna mamalógica del Pampeano, exhumados, primeramente por Fray Manuel de Torres, más tarde por el primer naturalista que, cronológicamente hablando, produjo la República Argentina, el Dr. Francisco Javier Muñiz (1795-1871), y finalmente, por no citar a otros, por Florentino Ameghino, sino también por haber sido la cuna de dos de los mencionados: Torres y Ameghino.

Sobre los géneros representados en la inconografía paleomastozoológica de Larrañaga.

Concretando, pues, los originales de los dibujos de restos fósiles hechos por Larrañaga y reproducidos en la segunda parte del Atlas de los "Escritos de don Dámaso Antonio Larrañaga", constituyen valiosos e irrefutables documentos iconográficos que atestiguan, al menos, parte de los importantes estudios realizados por dicho naturalista, en los precisos momentos en que la Paleontología comenzaba a constituirse como ciencia, sobre los mamíferos fósiles del Pampeano Rioplatense, los que, como bien sabemos, constituyen una importantísima fauna cuyo conocimiento ha permitido notables progresos a la Paleontología, no simplemente por haber dado a conocer infinidad de formas extinguidas en el pleistoceno, sino también por haber contribuído de manera muy especial a establecer buen número de series filéticas o ramas filogenéticas.

Ahora bien, entre los numerosos representantes de esa interesante fauna mamalógica se deben distinguir —como bien se sabe— aquellos mamíferos originarios de sudamérica, cuyos antecesores se encuentran en las faunas del cenozoico medio e inferior, particularmente de la República Argentina, de aquellos otros que procedentes del Norte, algunos originarios de norteamérica y otros del Viejo Mundo, llegaron al territorio sudamericano durante el transcurso del plioceno, gracias al resurgimiento del puente centroamericano que unió a las Américas, anteriormente separadas por el mar interamericano que constituía una barrera natural infranqueable para el intercambio de las faunas terrestres.

Pues bien, entre esos dibujos de Larrañaga se encuentran representantes de ambos grupos de mamíferos plio-pleistocénicos correspondiendo al primero, es decir a los mamíferos originarios de esta parte de nuestro continente, los siguientes géneros:

1. — † *Zaphilus* Ameghino, 1889.
2. — † *Glyptodon* Owen, 1838.
3. — † *Daedicurus* Burmeister, 1874.
4. — † *Megatherium* Cuvier, 1796.

Los tres primeros de los cuales, como representantes de la superfamilia † *Glyptodontoidea* Simpson, 1931, cuya distribución estratigráfica y geográfica se extiende desde el eoceno al pleistoceno de Sudamérica, y del plioceno al pleistoceno de Norteamérica, hallándose incluída en el infraorden *Cingulata* Illiger, 1811 (= *Loricati* Vicq d'Azyr, 1792 = *Loricata* Owen, 1842 = *Hicanodonta* Ameghino, 1889), del orden *Edentata* Cuvier, 1798 (= *Edentati* Vicq d'Azyr, 1792 = *Bruta* Linnaeus, 1758).

En cuanto al último de los géneros citados, el † *Megatherium*, representa a la superfamilia † *Megalonychoidea* Simpson, 1931 (que tiene igual dispersión estratigráfica y geográfica que la † *Glyptodontoidea*, contando además con representación en el pleistoceno de las Indias Occidentales), hallándose incluída en el infraorden *Pilosa* Flower, 1883 (= *Anicanodonta* Ameghino, 1889), del mismo orden *Edentata* Cuvier, 1798.

En cambio el género † *Stegomastodon* Pohlig, 1912, cuya especie tipo es el *Mastodon mirificus* del plioceno superior de Nebraska, constituye un importante representante del segundo grupo de mamíferos de esta fauna, ya que dicho género cuenta con representación en el pleistoceno de Sudamérica y en el plioceno y pleistoceno de Norteamérica, hallándose incluído en la subfamilia † *Anancinae* que se extiende por el plioceno de Europa, por el plioceno y pleistoceno de Norteamérica y por el pleistoceno de Sudamérica y Asia, y que corresponde a la familia † *Gomphoteriidae*, cuya amplia dispersión geográfica y estratigráfica abarca el oligoceno y mioceno de Africa, el mioceno, plioceno y pleistoceno de Asia, el mioceno y plioceno de Europa, el mioceno, plioceno y pleistoceno de Norteamérica y por fin, el pleistoceno de Sudamérica.

Dicha familia está incluída en el suborden *Elephantoidea* Osborn, 1921, del orden *Proboscidea* Illiger, 1811.

Como hemos podido apreciar de esos cinco géneros de mamíferos fósiles del Pampeano Rioplatense, tres han sido fundados en fecha posterior a la actuación de Larrañaga, lo que permite afirmar que de haber publicado nuestro naturalista sus estudios

paleontológicos en la fecha que los realizó, le hubiera correspondido el honor de tener su nombre vinculado directamente a ellos, ya como fundador, ya como descriptor de los primeros restos fósiles correspondientes a los mismos.

PALEOMALACOLOGIA

Las investigaciones paleontológicas llevadas a cabo por Larrañaga se extendieron, también, al estudio de los invertebrados subfósiles del cuartario, particularmente de los Moluscos, a una de cuyas especies bien comunes en los depósitos pampeanos y postpampeanos del Río de La Plata quedó estrechamente ligado su nombre, como veremos más adelante.

La principal referencia documentada acerca de estos trabajos, se encuentra en su "Memoria geológica sobre la formación del Río de La Plata, deducida de sus conchas fósiles" (1) fragmentariamente publicada, debido a la pérdida de varios de los manuscritos, a pesar de lo cual permite hacer significativas deducciones acerca de su autor, pues en ella se encuentran algunos conceptos de alto valor científico para la época en que fué escrita, allá por los años 1819, como lo afirma el Dr. C. M. de Pena (2), o bien antes, como lo considera Cordero (3) quién al referirse a ella, expresa que fué compuesta problablemente en 1812.

Sobre la Matonia antigua

En el trabajo anteriormente citado, Larrañaga funda el género *Matonia* con la especie tipo *antigua*. Ahora bien, como la descripción que hace es bien conocida por haber sido reproducida también por Fórmica-Corsi (4), no la transcribiremos, pero sí nos referiremos a las conclusiones a que arribamos después de haber tratado de aclarar ciertos puntos que juzgamos de interés.

Arechavaleta (5) al referirse al género *Matonia* fundado por Larrañaga, expresa:

"En 1842, es decir, 21 años más tarde, D'Orbigny, por las mismas razones, e ignorando sin duda la existencia del trabajo de Larrañaga sobre la misma concha fósil, funda el género *Azara*."

"Si el trabajo de Larrañaga se hubiese publicado, a él sin

(1) Dámaso Antonio Larrañaga, 1894, pp. 3-13.
(2) Pena, C. M. de, 1894, p. XXXI.
(3) Cordero, E. H., 1948, p. 123.
(4) Fórmica Corsi, 1899, p. 479.
(5) Arechavaleta, J., 1894, p. 1.

duda, correspondería prioridad, y en este caso debería llamarse *Matonia* en vez de *Azara*, con que hoy es conocida. Pero si en cambio, —y lo que es de temer,— no se imprimió á su debido tiempo, ya no hay lugar a ningun reclamo de prioridad de nombre. La tarea que hemos emprendido, para averiguar lo que puede haber de cierto en este hecho, no nos ha dado ningún resultado positivo hasta hoy".

Respondiendo, seguramente a la sugerencia que le había hecho el Dr. de Pena (1) al expresarse en los siguientes términos:

"A vd. le toca, mi estimado amigo, el apreciar lo que expone sobre *Matonia antigua;* y, si estuviésemos en tiempo, reivindicar para Larrañaga en la nomenclatura científica el lugar de primacía que le corresponde respecto de D'Orbigny acerca del género *Matonia*".

Pues bien, ahora podemos dejar perfectamente aclarado todo lo que respecta a este género, y muy particularmente a la especie tipo del mismo: *Matonia antigua* Larrañaga.

Con los conocimientos que actualmente tenemos sobre esos pelecípodos, debemos destacar que Larrañaga estuvo en lo cierto al afirmar categóricamente que de ningún modo debía colocarse a la *Mya labiata* Maton en ese género, pero procedió equivocadamente al fundar un nuevo género, puesto que ya en 1802 Daudin había fundado el género Erodona, como así también la especie *mactroides* con la cual se identifica hoy a ese pelecípodo.

Y en ese mismo error cayó muchos años después el propio D'Orbigny al fundar su *Azara labiata.*

Este hecho nos permite poner en evidencia las excelentes condiciones de observador de nuestro naturalista, cuya equivocación posterior, es decir, la de fundar un nuevo género, se explica mucho más fácilmente en él que en los otros, debido al medio en que le tocaba actuar, carente de la bibliografía imprescindible para realizar esta clase de trabajos de investigación.

Como es natural, por otra parte, tanto la *Mya labiata* Maton, como la *Matonia antigua* Larrañaga, la *Azara labiata* D'Orbigny y muchas otras pasaron a ocupar un lugar en la extensa sinonimia de la *Erodona mactroides* Daudin, especie bien típica del postpampeano.

A este respecto, debemos señalar que Carcelles (2) se ha ocupado detenidamente de esta especie, llegando a la conclusión de que de ella se han hecho 10 especies debido a la gran variabilidad de su forma.

En ese trabajo Carcelles omite colocar a la *Matonia antigua*

(1) Pena, C. M. de, 1894, p. XXXVI.
(2) Carcelles, A., 1941, p. 11.

de Larrañaga en la sinonimia de la *Erodona mactroides* Daudin, pero posteriormente salva esa lamentable e involuntaria omisión, expresando (1):

"En mi publicación sobre *Erodona mactroides*, omití señalar en la bibliografía las observaciones que sobre esta especie hiciera monseñor Dámaso Antonio Larrañaga, sabio uruguayo y que descolló como precursor de las Ciencias Naturales del país hermano. Este sabio naturalista trató esta especie, creando el género que llamó *Matonia* en honor de Maton, naturalista inglés, para la especie que denominó *M. antigua*, la cual por prioridad es sinónimo de *Erodona mactroides* Daudin".

Respecto a la actuación de Larrañaga en el estudio de los moluscos fósiles, es digno de destacarse que basándose en las investigaciones realizadas sobre ellos, o mejor dicho sobre los subfósiles del Querandino, fué que realizó su notable trabajo sobre la formación geológica del Río de La Plata, al que ya hemos hecho mención, y que, fuera de toda duda, constituye el primer ensayo realizado en esta parte de América sobre la aplicación del estudio de los fósiles para hacer deducciones de carácter paleogeográfico.

Y es en ese mismo trabajo, donde Larrañaga nos muestra, más que en ninguno de los restantes, su vigorosa personalidad científica, al dejar sentado el concepto de una causa lenta, silenciosa y general, en oposición a la teoría catastrófica de Cuvier; concepto, éste, que como sabemos, muchos años después va a constituir el fundamento esencial del moderno principio del Actualismo, establecido principalmente por Lyell durante el tercer decenio del siglo pasado. De ahí que consideremos necesario para el mejor conocimiento de la Historia de la Ciencia en el Uruguay, un minucioso estudio retrospectivo acerca del concepto emitido por nuestro primer naturalista en el segundo decenio del siglo pasado y que indiscutiblemente es de alto valor científico.

CONCLUSIONES

El estudio analítico que hemos realizado sobre las investigaciones llevadas a cabo por nuestro primer naturalista en el campo de la Paleomastozoología y en el de la Paleomalacología, — en los precisos momentos en que la Paleontología dejaba de constituir simples disertaciones sobre los "caprichos de la Naturaleza" para quedar constituída en la verdadera ciencia de los seres vivientes extinguidos, — nos permiten concretar en la siguiente forma, las respectivas conclusiones:

(1) Carcelles, A., 1944, p. 234.

a) Que los dibujos sobre restos fósiles hechos por Larrañaga y reproducidos en la segunda parte de los "Escritos de don Dámaso Antonio Larrañaga", si bien representan sólo una parte de los muchos que, seguramente, dicho naturalista ejecutó en esta materia, — ya que, como es bien sabido, apenas una parte de sus manuscritos y de sus dibujos se han salvado de la destrucción, — tienen verdaderamente especial significación histórico-científica, constituyendo una pequeña pero importante Iconografía Paleomastozoológica, que incluye diversos dibujos, algunos de los cuales han sido, fuera de toda duda, los primeros que se han hecho sobre restos fósiles pertenecientes a los representantes de la extinguida superfamilia †*Glyptodontoidea.*

b) Que esa Iconografía Paleomastozoológica de Larrañaga, constituye, sin duda alguna un único pero irreductible "testigo" de parte de las investigaciones paleontológicas llevadas a cabo por dicho naturalista, ya que los correspondientes manuscritos no se han conservado.

c) Que tales documentos iconográficos de Larrañaga deben considerarse totalmente fidedignos, como ha sido constatado gracias a ciertas referencias sobre el material paleontológico que Larrañaga tenía en su colección, hechas por diversos autores: Sellow, Vilardebó, Berro, etc.

d) Que ellos están diseñados con tanta justeza, que no sólo ha hecho posible la determinación e identificación de todos ellos, sino que también ha hecho factible que dos de ellos pudieran ser tomados como tipo para la descripción de un nuevo género de mamíferos extinguidos.

e) Que los antecedentes expuestos aseguran la validez del género † *Zaphilus* fundado sobre los dibujos hechos por Larrañaga de un tubo caudal completo y cuya especie tipo fué dedicada a nuestro primer naturalista, pudiéndose señalar como probable procedencia del tubo caudal de referencia, el Arroyo Seco de Montevideo.

f) Que los diversos fragmentos de caparazón dorsal dibujados por Larrañaga corresponden a los géneros: † *Glyptodon* y † *Daedicurus* y en cuanto al fragmento de tubo caudal, abierto en sentido longitudinal, corresponde a un representante de la familia † *Sclerocalyptidae;* pudiéndose señalar, con las naturales reservas del caso, que todos ellos proceden del Arroyo Solís Chico.

g) Que Vilardebó, directo continuador de las investigaciones paleontológicas iniciadas en nuestro país por Larrañaga, tuvo también una destacada actuación en lo que respecta a los mamíferos fósiles del Pampeano, no sólo por haber llevado a París nume-

roso material fosilífero, algunos de los cuales han servido de es-pecimen tipo, sino también por ser el autor de varios trabajos paleontológicos.

h) Se aclara la ubicación dentro de la sinonimia respectiva del *Dasypus* (*Megatherium* Cuv.) Larrañaga, del *Dasypus anticuus* Vilardebó y Berro y del *Dasypus maximus* Vilardebó y con respecto al *Dasypus giganteus* Isabelle D'Orbigny, se llega a la conclusión de que tal denominación carece en absoluto de valor.

i) Se aclara perfectamente el origen del dibujo sobre un esqueleto de megaterio ejecutado por Larrañaga, dándose a conocer por vez primera el dibujo hecho en Buenos Aires por Pizarro sobre el esqueleto de *Megatherium americanum* con la correspondiente dedicatoria que Fray Muñoz hizo a Larrañaga.

j) Se aclara la ubicación actual de la *Matonia antigua* Larrañaga, *Mya labiata* Maton, *Azara labiata* D'Orbigny, en la sinonimia de *Erodona mactroides* Daudín.

Y basándonos en las consideraciones que en diversas ocasiones hemos hecho acerca de la obra científica de Larrañaga en general, podemos afirmar que ellas han quedado plenamente confirmadas en el estudio analítico que acabamos de hacer, pudiendo expresar que a pesar de tratarse de un autodidacta, lo que como bien lo destacó Schiaffino, significó para él un mayor esfuerzo y por lo tanto aquilata su mérito, Larrañaga tuvo evidentemente la rara virtud de agregar de modo efectivo a su rica levadura nativa, el poderoso fermento de las influencias espirituales, tanto de parte de la literatura científica básica de su tiempo, como del contacto con ilustres naturalistas por medio de la correspondencia científica, logrando así una admirable selección de su propia intelectualidad y plasmando un carácter inconfundible a su inmensa producción científica, la que realmente lleva impreso un sello personal de profunda originalidad muy adelantado al de su época, que permite considerarla más que obra de su propio siglo, del siglo siguiente. A este respecto debemos señalar que Cordero, recientemente, al expresar un juicio comparativo sobre el naturalista viajero español, Féliz Azara y nuestro primer naturalista, expresa: "A pesar de todo, es bueno advertir que Azara, por su método y por su desenfado, quedó en el siglo XVIII, pero en tanto nuestro Larrañaga, por su sistema, por su precisión y por su técnica, es del siglo XIX, aunque su obra se haya perdido y no leamos de ella actualmente más que fragmentos".

Debiéndose destacar, también, que Larrañaga demostró poseer excelentes condiciones de investigador, ya que no se limitó nunca a aceptar de hecho las conclusiones de destacados naturalistas como Cuvier y Maton, por no citar a otros, sino que

analizaba las mismas y no tenía reparo alguno en rechazarlas, cuando a su juicio las consideraba equivocadas.

RESUMEN GENERAL

En el presente estudio se considera especialmente la obra científica de Larrañaga en lo que se relaciona directamente con las investigaciones paleontológicas, acerca de las cuales no existe hasta el momento ningún trabajo especializado.

En primer término se realiza un estudio analítico de la parte correspondiente a los mamíferos fósiles del Pampeano Rioplatense, haciéndose un detenido análisis de cada uno de los elementos que constituyen la Iconografía Paleomastozoológica de Larrañaga algunos de los cuales han adquirido especial valor científico por constituir los primeros documentos gráficos acerca de varios de los géneros extinguidos más típicos de esta importante fauna de renombre universal.

Tales documentos iconográficos se presentan en las láminas adjuntas, en originales de los que se incluyeron en el Atlas de la publicación del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, en edición nacional, denominada: "Escritos de don Dámaso Antonio Larrañaga", relacionándose con los mismos diversas referencias fidedignas que se han podido obtener debidamente documentadas.

De cada una de las partes en que se ha dividido este estudio, haremos de inmediato la síntesis requerida.

Dibujo de un tubo caudal completo. — Sobre este dibujo fué que en 1889 Ameghino fundó el género †*Zaphilus,* cuya especie tipo la dedicó al descubridor del respectivo tubo caudal y ejecutor del dibujo. Se destaca la gran importancia científica del original de este documento iconográfico por constituir un verdadero especimen geno-tipo. (Ver láminas I y II).

La descripción del género † Zaphilus y de la especie tipo del mismo. — A continuación se reproduce la descripción originaria de este importante género y la del *Zaphilus Larrañagai,* presentándose en la lámina III una reproducción fotográfica de la correspondiente lámina de la obra de Ameghino.

Sobre la validez del género † Zaphilus. — Dado que este género fué fundado sobre el dibujo de un material que todavía no se ha podido localizar, se formulan una serie de antecedentes, perfectamente documentados que confirman, a nuestro juicio, que se ha procedido con la mayor rigurosidad exigida en estos casos, y que, por lo tanto, queda asegurada en forma terminante la validez del género de referencia.

Sobre la posible procedencia de este tubo caudal. — Después

de fundadas consideraciones, se relaciona el tubo original, con el señalado por Vilardebó y Berro entre el material donado al Museo por Larrañaga, y para el cual figura como procedencia el Arroyo Seco. Se agregan interesantes datos sobre dicho arroyo, en cuyas márgenes se ha constatado la existencia de sedimentos plio-pleistócenicos.

Sobre la ubicación taxonómica del género † Zaphilus. — Y por fin se expone, por su orden, la ubicación de este género en la sistemática establecida por Ameghino en 1889, y la señalada por Castellanos para la subfamilia † *Sclerocalyptinae,* en la cual está incluído el género señalado.

Dibujo de un fragmento de tubo caudal. — El análisis del mismo permite atribuirlo a un fragmento de tubo caudal abierto en sentido ántero-posterior, llegándose a la conclusión que ofrece marcada similitud con los tubos caudales de los representantes de la familia † *Sclerocalyptidae.* Y luego se relaciona la procedencia del mismo con un fragmento que Sellow afirma haber visto en poder de Larrañaga, en 1822, y cuya procedencia la señala en el Arroyo Solís Chico. (Ver lámina V).

Dibujo sobre fragmentos de caparazón dorsal de Glyptodon. — Se deja establecido que el dibujo mayor de los presentados en la lámina VI, corresponde a la vista externa de un fragmento de caparazón, perteneciente a la porción central, del género †*Clyptodon,* debiéndose atribuir a un individuo de mucha edad, dada la configuración que ofrece.

A pesar de las dificultades que se presentan para la determinación del dibujo más pequeño ilustrado en la misma lámina, se llega a la conclusión que corresponde a la vista de perfil de un fragmento de caparazón de † *Glyptodon,* que permite apreciar el gran grosor del mismo.

Estudio retrospectivo acerca del género † Glyptodon en particular referencia con Larrañaga y Vilardebó. — A efectos de hallarnos en mejores condiciones para valorizar en su exacta significación la actuación que le cupo a nuestro primer naturalista en lo concerniente al conocimiento del importante grupo †*Glyptodontoidea,* se hace un estudio retrospectivo acerca de los gliptodontes o "tatus" fósiles gigantescos, destacándose los primeros hallazgos realizados de sus diversos restos, muy particularmente por Larrañaga y Falkner, quedando establecido que al primero se le debe haber comunicado al mundo científico la presencia de los primeros restos descubiertos, y al segundo, el haberlo descubierto con anterioridad, pero sin dar noticias a los hombres de ciencia.

Se da una explicación satisfactoria a la errónea opinión que se había formado Larrañaga con respecto al † *Megatherium,* al que consideraba como un subgénero del *Dasypus* por atribuirle

al mismo la presencia de un caparazón. Tal suposición fué compartida con ciertas reservas por el propio Cuvier, y gran número de destacados hombres de ciencia de esa época; la aceptaron, entre otros Weiss, Clift, etc. Se hacen referencias acerca de los resultados del estudio realizado por D'Alton y sobre la fundación del género por Owen, en 1838, dejándose establecido que por razones de prioridad, corresponde incluir en el primer término de la complicada sinonimia del † *Glyptodon*, al *Dasypus* (*Megatherium*) Larrañaga.

Luego, se hace un análisis acerca de *Dasypus antiquus* Vilardebó y Berro, *Dasypus giganteus* Isabelle, *Dasypus maximus* Vilardebó, dejándose establecida la correspondiente sinonimia en que deben incluirse, suprimiendo al segundo de ellos, por tratarse de una simple cita de D'Orbigny sin fundamento alguno valedero.

Dibujo de un fragmento de caparazón dorsal distinto al de gliptodonte. — A pesar de lo poco definido del respectivo dibujo que se presenta en la lámina VII, se ha podido verificar su pertenencia a un fragmento de caparazón dorsal de un representante del género *Daedicurus*, pasándose revista al material que sobre el mismo llevó Vilardebó a París, y que sirvió como especímenes tipos de diversas especies.

Dibujos sobre molares de mastodontes. — Ha sido posible identificar los diversos molares de mastodonte que se presentan en las láminas IX, X y XI. (*Stegomastodon platensis*).

Sobre las referencias que según Sallusti, había emitido Larrañaga sobre ciertos molares de tamaño extraordinario. — Gracias a este historiador tenemos conocimientos documentados de que Larrañaga había realizado también un trabajo sobre un molar gigantesco, permitiéndonos los datos que proporciona, confirmar nuestras sospechas de que se trataba de un molar de mastodonte, y que posiblemente los molares de que habla Sallusti, no sean otros que los ilustrados en los dibujos hechos por Larrañaga, acerca de los cuales nos hemos ocupado en este estudio.

Las consideraciones que hacemos acerca del conocimiento que mucho antes de la visita de Sallusti, Larrañaga tenía sobre el sistema dentario propio del género *Dasypus*, nos permiten afirmar que las manifestaciones de este historiador, de que Larrañaga sostenía que esos molares pertenecían a un quirquinche, sólo podrían ser aceptadas con muchas reservas, ya que evidentemente todo hace suponer que se trata de una involuntaria y lamentable confusión del propio historiador.

Dibujo sobre el esqueleto de megaterio. — Las investigaciones realizadas acerca del origen de este importante documento iconográfico, nos han permitido llegar a interesantes conclusiones: dicho dibujo Larrañaga lo ejecutó teniendo como modelo al original

del dibujo hecho por el Teniente Pizarro del primer esqueleto descubierto en la Argentina. Este último dibujo le fué dedicado muy posteriormente a Larrañaga, cuando desempeñaba la Dirección de la Biblioteca en Buenos Aires, por Fray Muñoz y se encuentra en exhibición en el Museo de la Plata, presentando copia fotográfica del mismo, con la respectiva dedicatoria, en la lámina XIV.

Se establece que el descubrimiento del primer esqueleto del megaterio fué realizado en 1787, y no en 1785 como figura en esa dedicatoria, ni en 1879 como lo señalaban muchos autores. Y finalmente, destacamos un hecho de singular importancia para la Historia de la Ciencia en el Río de la Plata: la vinculación que la dedicatoria del valioso documento iconográfico estableció entre el nombre de nuestro primer naturalista y la célebre Villa de Luján, estrechamente ligada a la Paleontología, no sólo por ser un excepcional yacimiento de mamíferos fósiles del Pampeano, sino también por haber sido la cuna de Torres y de Ameghino.

Paleomalacología. — Se destaca la actuación de Larrañaga en el estudio de los moluscos subfósiles, a uno de los cuales, al menos, dejó estrechamente ligado su nombre.

Sobre la Matonia antigua. — Después de referirnos a las opiniones vertidas por diversos autores sobre el género *Matonia*, fundado por Larañaga, se deja perfectamente establecido el lugar que le corresponde en la sinominia de *Erodona mactroides* Daudin, 1802, en la cual queda incluída también la *Mya labiata* Maton y la *Azara labiata* D'Orbigny. Se destaca la opinión de Larrañaga de que la *Mya labiata* Maton, no podía bajo ningún concepto incluirse en ese género, como en realidad quedó constatado mucho tiempo después.

Sobre los géneros representados en la iconografía paleomastozoológica de Larrañaga. — Se señala por un lado la importancia de tales documentos iconográficos, los que atestiguan por otra parte, que Larrañaga realizó diversos estudios sobre los mamíferos fósiles del Pampeano, en los precisos momentos en que la Paleontología se constituía como ciencia.

Y por el otro, que se ocupó de diversos representantes de los dos grupos típicos de mamíferos de dicha fauna: los originarios de sudamérica y los procedentes del Norte. Finalizando con referencias acerca del lugar que ocupa cada uno de los géneros representados en dicha iconografía, tres de los cuales, al menos fueron fundados muy posteriormente a la época en que Larrañaga realizó sus investigaciones, lo que permite afirmar que si nuestro naturalista hubiera publicado sus trabajos a tiempo, hubiera quedado ligado a los mismos, ya sea como fundador, ya sea como el primer descriptor de los primeros restos fósiles correspondientes a ellos.

EXPLICACION DE LAS LAMINAS

Lámina I

Porción distal de tubo caudal.
Este dibujo de Larrañaga que se complementa con el de la lámina siguiente, fuē tomado por Ameghino como *tipo* para fundar el género † *Zaphilus* con la especie *Zaphilus Larrañagai,* dedicada al descubridor del especimen y al ejecutor del dibujo.

Lámina II

Porción proximal de tubo caudal.
Este dibujo de Larrañaga corresponde al mismo tubo caudal de la lámina anterior, que estaba separado en dos trozos.

Lámina III

Copia fotográfica del especimen tipo de *Zaphilus Larrañagai* Amegh., reproducida de la correspondiente lámina de la obra de Ameghino "Contribución al conocimiento de los Mamíferos Fósiles de la República Argentina".

Lámina IV

Figura 1. — Extremidad distal de tubo caudal correspondiente al *Hoplophorus Lydekkeri* Amegh. que Kraglievich incluyó en forma provisoria en el género † *Zaphilus.* Dibujo publicado por Lydekker y reproducido por Ameghino.
Figura 2. — Fotografía reproducida por Tissandier del esqueleto restaurado por Owen y que tomó del especimen *tipo* de *Glyptodon clavipes.* — El tubo caudal que se le anexó corresponde al género † *Hoplöphorus.*

Lámina V

Fragmento de un tubo caudal abierto en sentido ántero-posterior, dibujado por Larrañaga y que atribuímos a un representante de la familia † *Sclerocalyptidae.*

Lámina VI

Dibujos hechos por Larrañaga que corresponden a un fragmento de caparazón dorsal de un representante del género † *Glyptodon.*
El dibujo de arriba muestra una vista de perfil que destaca el grosor del caparazón.
El dibujo de abajo muestra la cara externa de una porción central de caparazón dorsal, perteneciente a un individuo de mucha edad.

Lámina VII

Dibujo hecho por Larrañaga de una porción de caparazón dorsal, que atribuímos al género † *Daedicurus.*

Lámina VIII

Dibujo hecho por Larrañaga que corresponde a un molar de mastodonte y que atribuímos al *Stegomastodon platensis.* (Amegh.).

Lámina IX

Dibujos hechos por Larrañaga que corresponden a un molar y a un fragmento de molar de mastodonte. El primero lo atribuímos al último molar izquierdo de la serie dentaria inferior de *Stegomastodon platensis* (Amegh.). El segundo corresponde a la porción posterior de un molar, vista de atrás.

Lámina X

Dibujo hecho por Larrañaga que corresponde a un molar de *Stegomastodon platensis* (Amegh.), probablemente al último de la serie dentaria superior.

Lámina XI

Dibujo hecho por Larrañaga del esqueleto de megaterio, el *Megatherium americanum* Cuv., sobre el dibujo original del Teniente Pizarro.

Lámina XII

Fotografía del dibujo ejecutado por Pizarro sobre el primer esqueleto de megaterio descubierto en Luján, el *Megatherium americanum* Cuv., y que Fray Bartolomé de Muñoz dedicó a Larrañaga cuando desempeñaba las funciones de Director de la Biblioteca Pública de Buenos Aires. El original de esta fotografía se encuentra en exhibición en el Museo de La Plata.

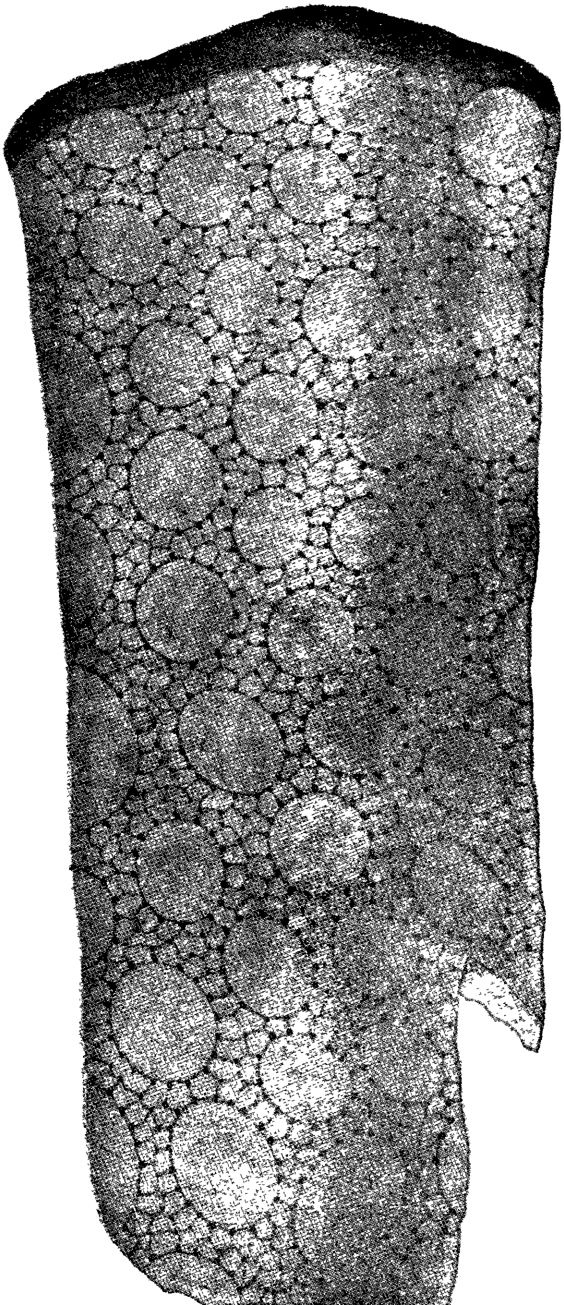
Lámina XIII

Copia del dibujo anterior sin la dedicatoria a Larrañaga, reproducida por Palcos.

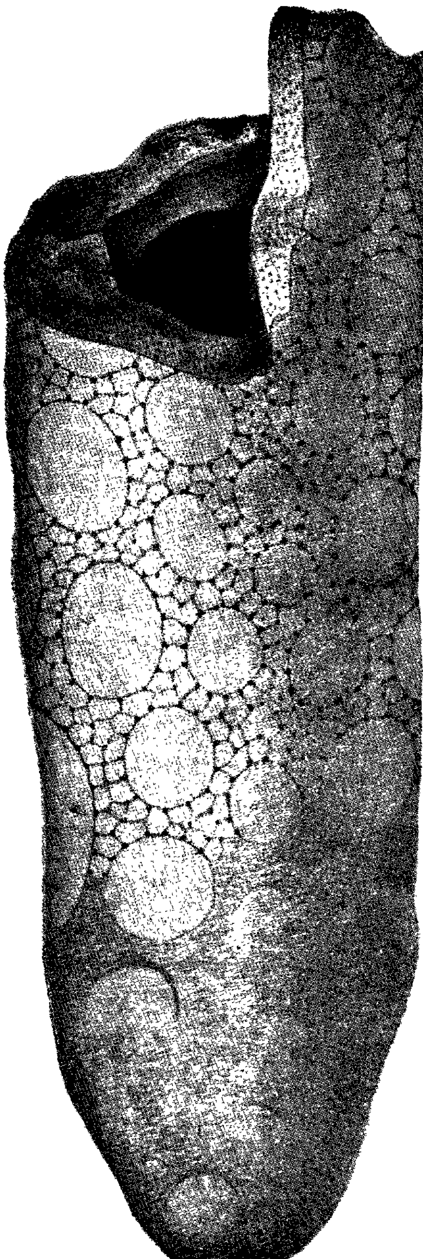
Lámina XIV

Fotografía del caparazón dorsal de *Glyptodon,* existente en el Museo de Historia Natural de Madrid y que fué enviado desde nuestro país en la época de Larrañaga. A dicho caparazón se le ha anexado un tubo caudal, ajeno por supuesto al género † *Glyptodon* y que fué remitido a España conjuntamente con el caparazón.

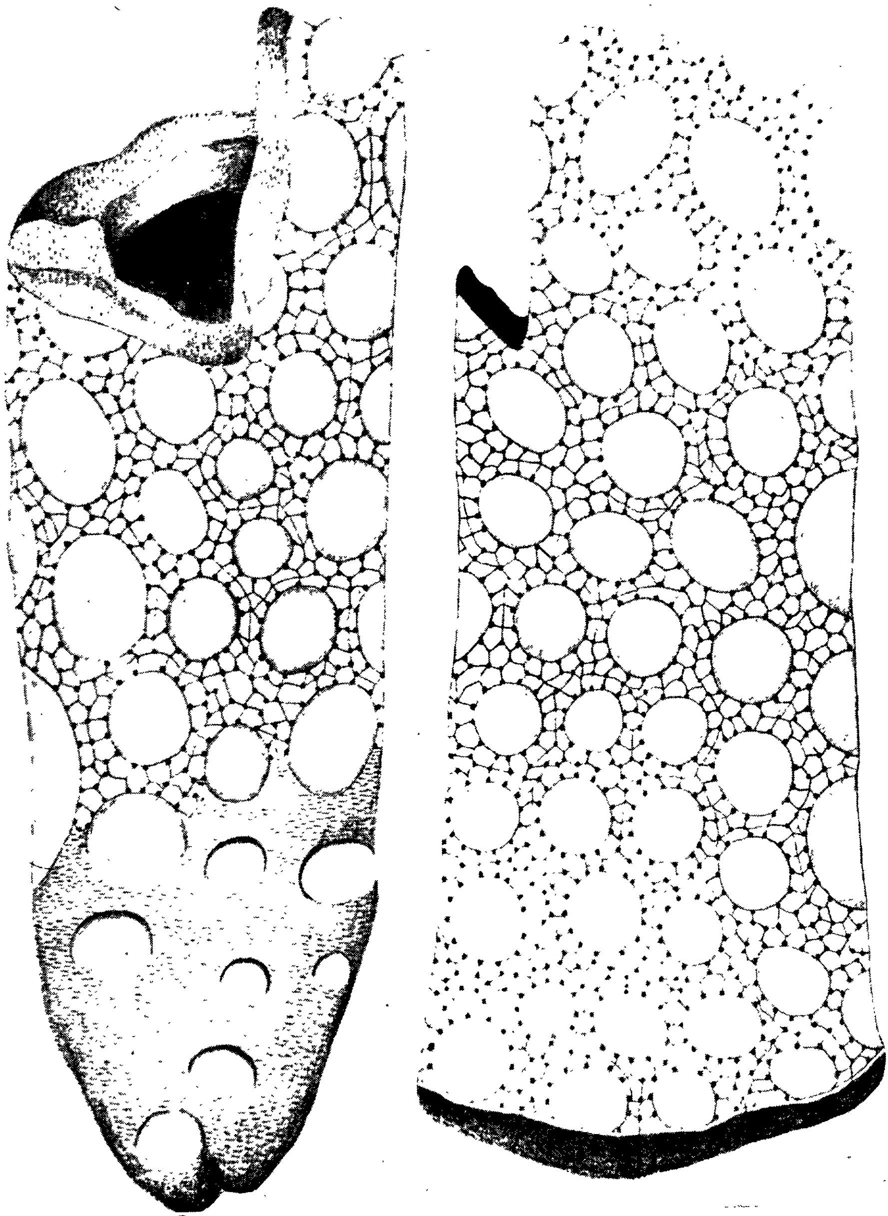
LAMINA II



LAMINA I



LAMINA III



LAMINA IV

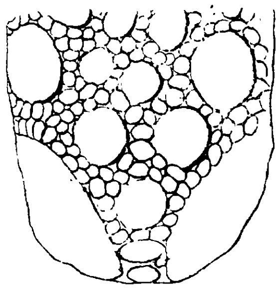


Fig. 1

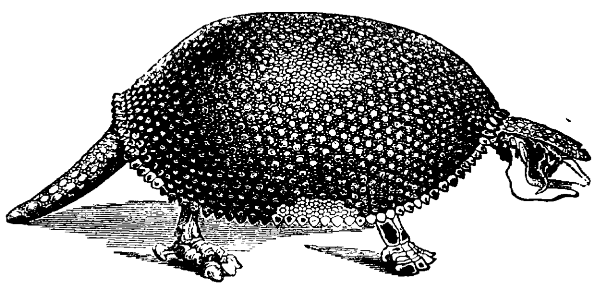
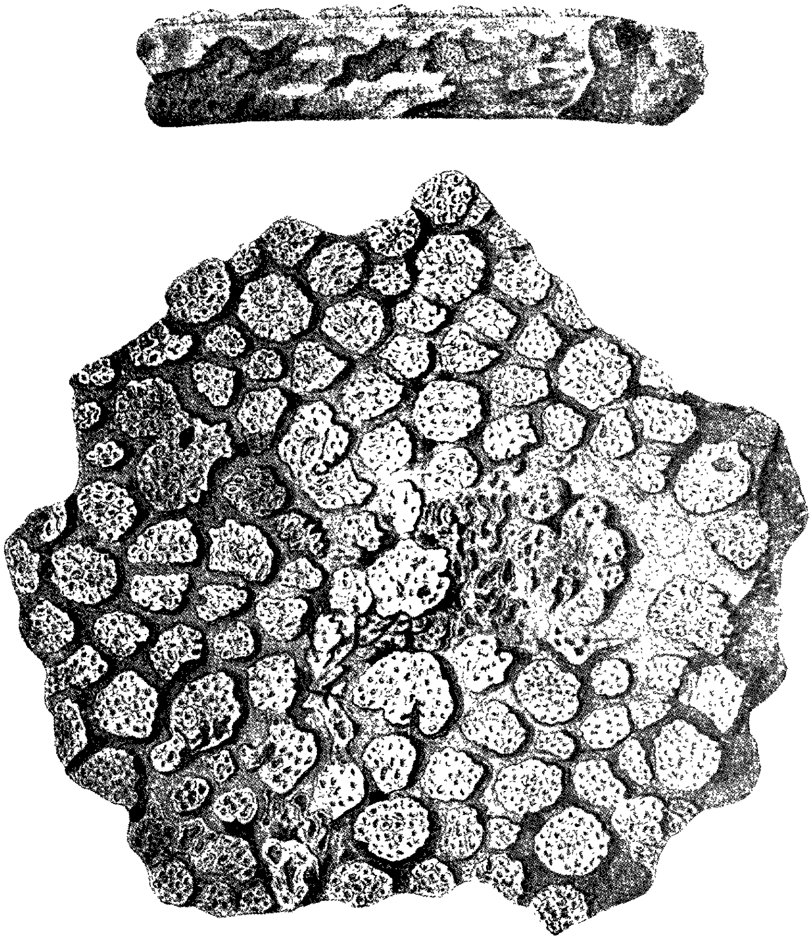


Fig. 2

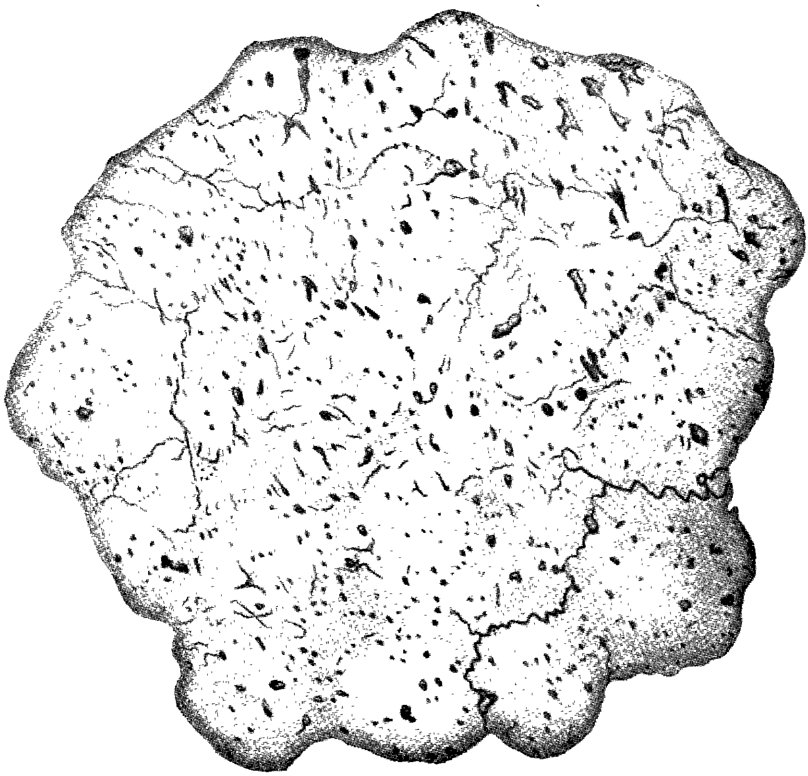
LAMINA V



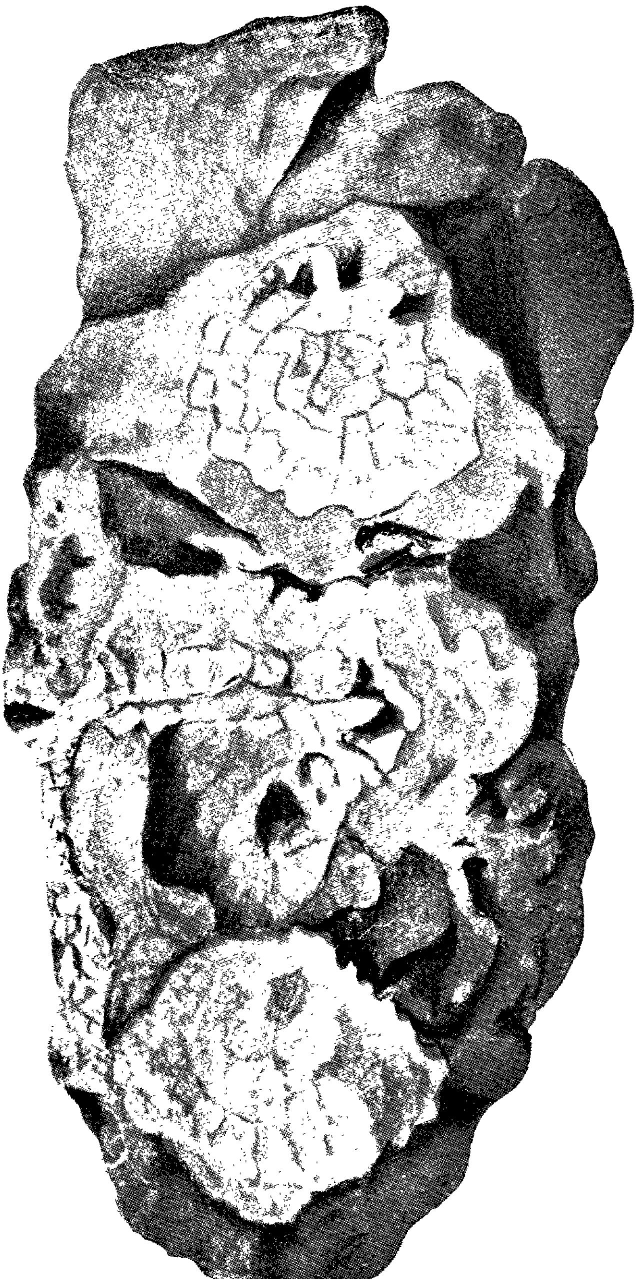
LAMINA VI



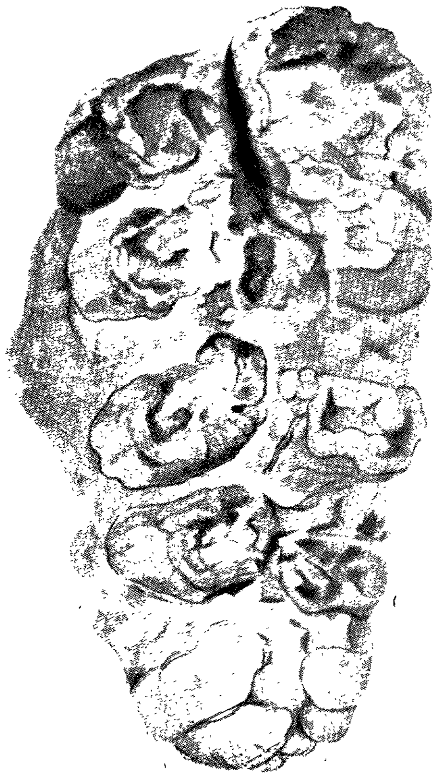
LAMINA VII

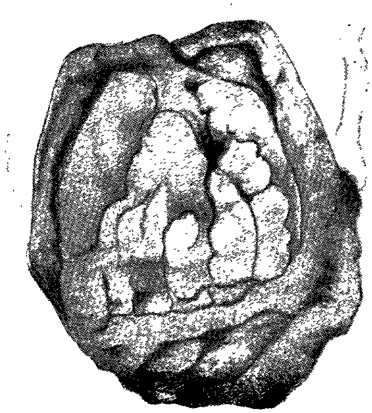


LAMINA VIII



LAMINA IX

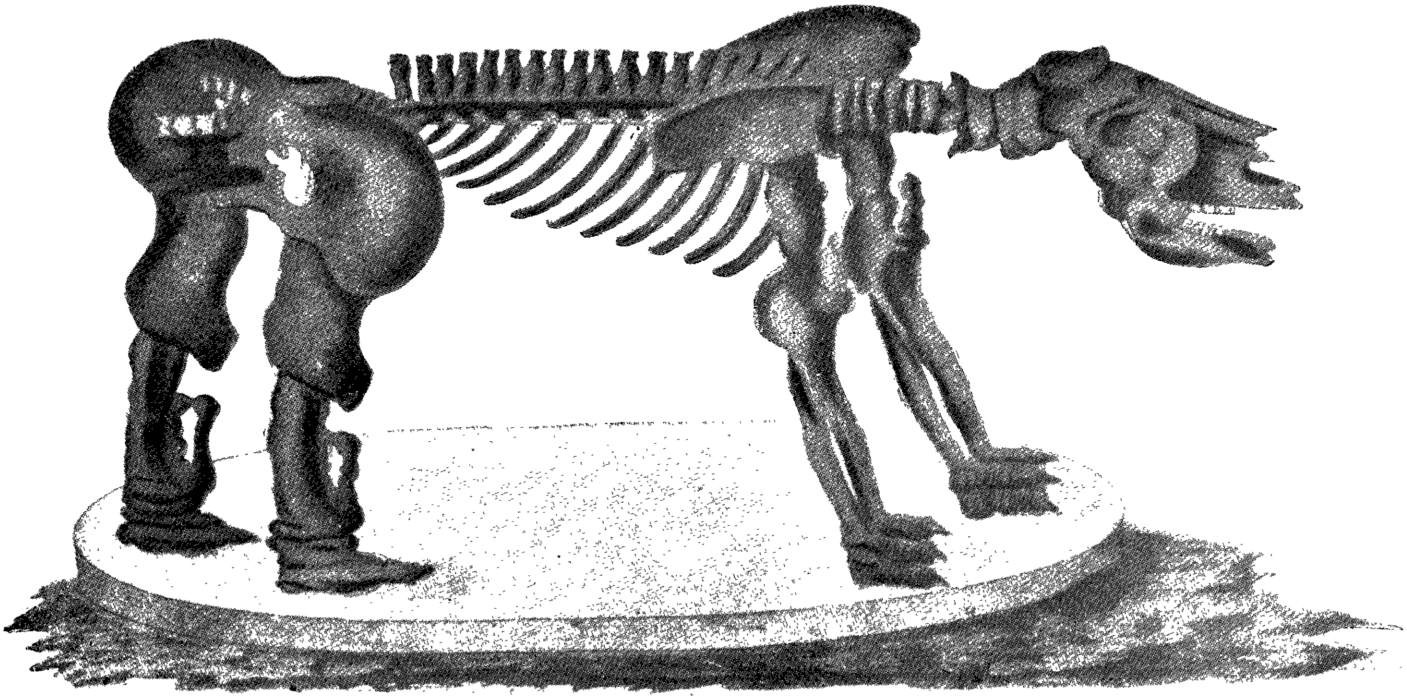


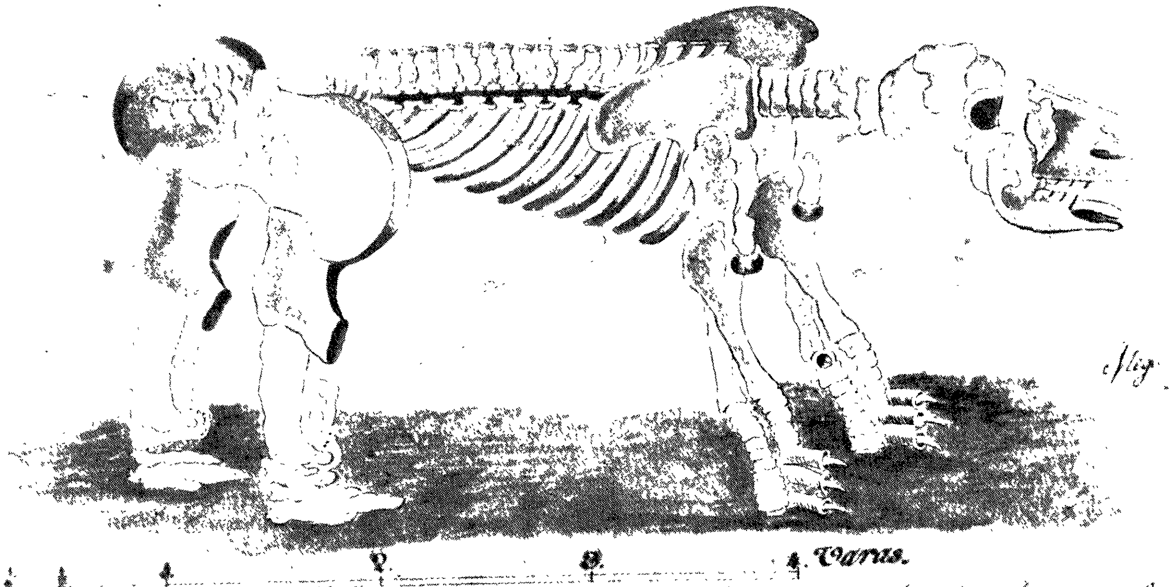


LAMINA X



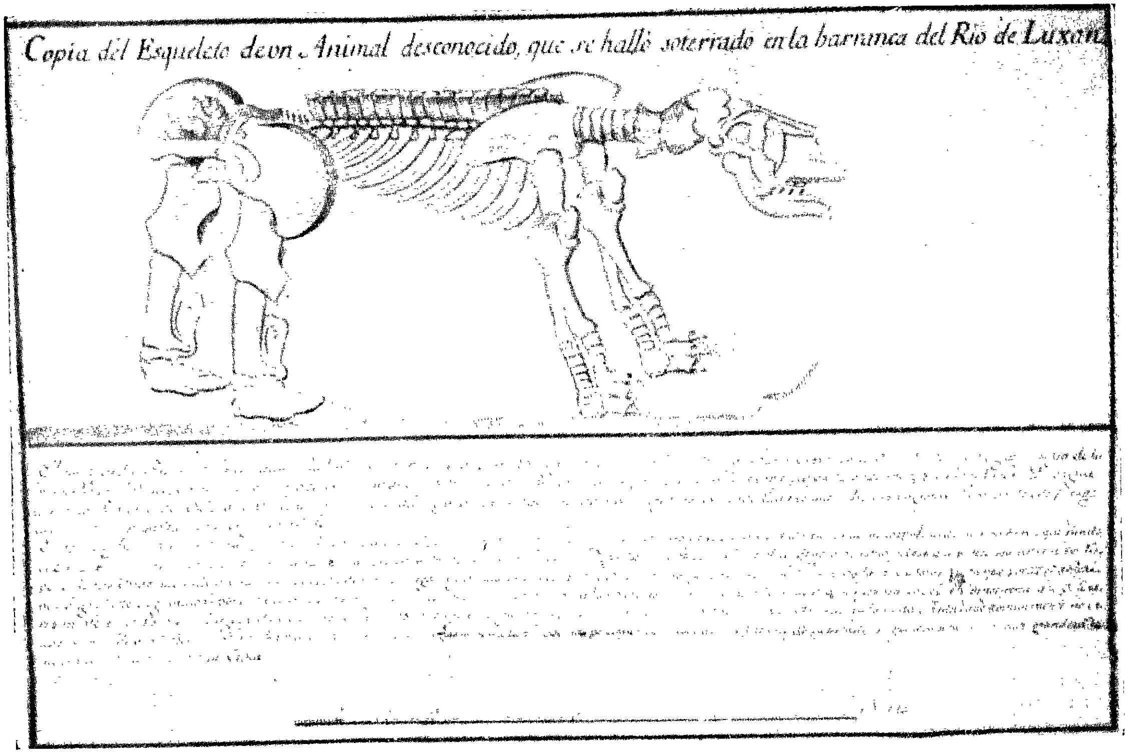
LAMINA XI





Al S.or D.n Damaso Antonio Larrañaga ofrece este diseño del raro esqueleto desenterrado en las Barranca del Rio de Luxán el año de 1785, y embiado p.r el Exmo. S.r Virrey Marqués de Loreto al Real Gavinete de Historia natural de Madrid, su afmo. amigo Bartolomé de G.a Muñoz

LAMINA XIII


Copia del Esqueleto de vn Animal desconocido, que se halló soterrado en la barranca del Rio de Luxan

DOCUMENTACION BIBLIOGRAFICA

ALGORTA-CAMUSO, R., 1922. "**Don Dámaso Antonio Larrañaga. — Apuntos para su biografía**". — Montevideo.

AMEGHINO, F., 1880. — Ver GERVAIS, H. y AMEGHINO, F., 1883. — (a). — **Sobre la necesidad de borrar el género Schistopleurum y sobre la clasificación de los gliptodontes en general**; en Bol. Acad. Nac. de Ci. en Córdoba, t. V, pp. 23-31 (b) en **Obras Completas, etc.**, vol. IV, pp. 75-81. La Plata, 1915. — 1889. — (a). — **Contribución al conocimiento de los mamíferos fósiles de la República Argentina**; en Act. Acad. Nac. de Ci. en Córdoba, vol. VI, XXXII-1027, pp. Atlas, 88 pls. — (b) — en **Obras Completas, etc.**, vols. VI-IX. La Plata. — 1895. — **Sur les Edentés fossiles de l'Argentine. Examen critique, révisión et correction de l'ouvrage de Mr. Lydekker: "The extinct Edentate of Argentina"**; en **Obras Completas, etc.**, Vol. XI, pp. 447-911. La Palta, 1920.

ARAUJO, O., 1912. — **Diccionario Geográfico del Uruguay.** — Montevideo.

ARECHAVALETA, J., 1894. — **Larrañaga (Presentación a la Memoria Geológica, etc)**; en **An. Mus. Nac. de Montevideo**, t. I, pp. 1-3.

BERRO, B. P. — 1838. — Ver Vilardebó, T. M. y Berro B. P.

BONPLAND, A., 1818. — **Lettre adressée à Larrañaga,** fechada en Buenos Aires, 18 Setiembre.

BRU, J. B., 1796. — Ver Garriga J. y Brú, J. B.

BURMEISTER, G., 1864-69. — (1) **Noticias preliminares sobre las diferentes especies de Glyptodon en el Museo Público de Buenos Aires,** t. 1, pp. 71-86. (En An. Mus. Púb. de Bs. As.). — (2). — **Fauna Argentina** (primera parte); en An. Mus. Púb. de Buenos Aires, t 1, pp. 87-300. — 1874. — **Monografía de los Glyptodontes en el Museo Público de Buenos Aires**; en An. Mus. Púb. de Bs. As., t. II, pp. 1-441.

CABRERA, A., 1927. — **Departamento de Paleontología; en Guía para visitar el Museo de la Plata**; Univ. Nac. de La Plata, pp. 77-131, — 1930. — **Una revisión de los Mastodontes Argentinos**; en Rev. Mus. de La Plata, t. XXXII, pp. 61-144.

CARCELLES, A., 1941. — **Erodona mactroides, en el Río de la Plata;** Physis, t. XIX, pp. 11-21. Buenos Aires.
— 1944. — **Catálogo de los Moluscos Marinos de Puerto Quequen;** en Rev. Mus. de La Plata, Sec. Zool., t. III, pp. 233-309.

CASTELLANOS, A., 1939-41. — **A propósito de los géneros Plohophorus, Nopachthus, Panochthus**; en Publ. Inst. Fisiog. y Geol. de la Fac. Ci. de la Univ. Nac. Litoral, Rosario. 1.a parte, VI, 1939; 2.a parte, N.º 20, 1940; 3.a parte, XI, 1941.

CLIFT, W., 1835. — **Some observations about the rests of Megatherium sund by Woodbine Parish from Buenos Aires to England**; en Trans. Geol. Soc. London, III, pp. 347-350.

CORDERO, E. H., 1948. — **El naturalista montevideano don Dámaso Antonio Larrañaga (1771-1848)**; en Ciencia e Investigación, vol. IV, N.º 3, pp. 121-124. Buenos Aires.

CUVIER, G., 1806. — **Sur différents dents du genre des mastodontes, mais d'espèces moindres que celle de l'Ohio, trouvées en plusieurs lieux des deux continens**; en Ann. Mus. d'Hist. Nat. VIII, pp. 401-420.
— 1812. — **Recherches sur les ossements fossiles,** t. IV, partie IV. — (VIII. — Sur le Megatherium; pp. 18-41). París.

— 1823. — **Recherches sus les ossements fossiles,** t. V, partie I, Paris (ed. 2.ª).

D'ALTON, E., 1834. — **Ueber die von dem verstorbenen Herrn Sellow aus der Banda Oriental mitgebranchten fossilen Panzer-Fragmente und die dazu gehörigen Knochen-Ueberreste;** en Abhandl. Berliner Akad, Wiss-Phys. Kl. 1833, p. 369-424.

D'ORBIGNY, A., 1842. — **Voyage dans l' Amérique Mériodionale. T.** III, partie IV, París.

DOELLO-JURADO, M., 1939. — **Le Megatherium. La mort individuelle et la "mort phylétique";** en **La Presse Médicale,** Nº 42, du 27 Mai 1939.

FREYCINET, L. C., 1822. — **Lettre adressée à Larrañaga,** fechada en París, 29 marzo.

FORNICA-CORSI, A., 1899. — **Moluscos del Uruguay;** en **An. Mus. Nac. de Montevideo,** t. II, pp. 291-528. (Serie I).

HERTER G., 1928. — **Los dibujos de plantas de don Dámaso A. Larrañaga;** en **An. Mus. Hist. Nat. de Montevideo,** ser. II, t. II, pp. 409-426.

INSTITUTO HISTORICO Y GEOGRAFICO DEL URUGUAY. — Edición Nacional de **"Escritos de don Dámaso Antonio Larrañaga".**
1922, tomo I, XXII — 439 pp.
1923, tomo II, 512 pp. — 2 cuadros.
1924, tomo III, 306 pp.
1927, Atlas, parte I. (135 láminas).
1930, Atlas, parte II. (131 láminas).

KRAGLIEVICH, L., 1931. — (a) **El despertar de los estudios paleontológicos en la R. del Uruguay;** en **Arch. Soc. Biol. de Montevideo,** vol. III, Nº 1, pp. 32-39.
(b) en **Obras de Geol. y Paleont.,** vol. III, pp. 7-13. La Plata, 1940.
1932. — **Nuevos apuntes para la geología y paleontología uruguayas;** en **An. Mus. Hist. Nat. de Montevideo,** ser. II, t. III, pp. 257-321.

LAMBERT, R., 1939. — **Bibliographie Géologique de la République Orientale de l'Uruguay;** en **Bol. Inst. Geol. del Uruguay,** Nº 26, pp. 1-79.

LARRAÑAGA, D. A., 1894. — **Memoria geológica sobre la formación del Río de La Plata, deducida de sus conchas fósiles, (Escrita por los años 1819);** en **An. Mus. Nac. de Montevideo,** t. I, pp. 3-13.

LYDEKKER, R., 1887. — **Catalogue of the Fossil Mammalia;** en **Mus. Brit.,** part. V. Londres.
1894. — **Contributions to a know ledge of the fossil Vertebrate of Argentine. A study of extinct Argentine Ungulates;** en **An. Mus. de La Plata, Paleontología Argentina,** vol. II, pp. 1-91, pls. 1-32.

MENDEZ-ALZOLA, R., 1944. — (1a) **Larrañaga, naturalista;** en **Cát. Hist. Cult. Urug. del Inst. Est. Superiores de Montevideo,** ciclo 1944, pp. 101-120.
(1b) en **Rev. Nacional,** año VII, Nº 81, pp. 379-396. Montevideo.
1944, (2). — **Los Escritos de don Dámaso Antonio Larrañaga;** en **Suplemento de "El Día",** año XIII, Nº 620. Montevideo.
1944 (3). — **Los grandes acorazados prehistóricos del Uruguay;** en **Suplemento de "El Día",** Nº 618. Montevideo.
1945. — (1a) **Geología Histórica del Uruguay;** en **An. Cons. Nac. Ens. Prim. y Norm.,** t. VII, pp. 191-262.
(1b) en **Inst. Est. Sup. de Montevideo,** pp. 1-74.
1946. — **Owen, la paleozoología;** en **Ciclo "Pilares y Constructores de la Cultura Inglesa"** (en prensa). Montevideo.
1947. — **Larrañaga, precursor de los estudios superiores y desinteresados en el Uruguay;** en **Rev. Fac. Hum. y Ciencias,** año I, Nº 1, pp. 211-229.

NODOT, L. J., 1856. — **Description d'un nuveau genre d'Edenté fossile, refermant plusiers espéces de Glyptodon, etc.** Dijon.
OWEN, R., 1838. — **On Glyptodon in Woodbine Parish, Buenos Ayres and La Plata.**
1839. — **Description of a tooth and skeleton of Glyptodon clavipes;** en **Trans. Geol. Soc. Lond.**
1840. — **Fossil Mammalia;** en **The Zoology of the voyage of H. M. S. Beagle.** Part. I.
ORBIGNY, A.d', 1842. — Ver D'Orbigny, A.
PALCOS, A., 1943. — **Nuestra Ciencia y Francisco Javier Muñiz. El Sabio. El Héroe;** en **Bibl. Humanidades,** t. XXIX, 338 pp. Univ. Nac. de La Plata.
PENA, C. M. de, 1894. — **Por vía de introducción;** en **An. Mus. Nac. de Montevideo,** vol. I, pp. V-XLVII.
PICTET, F. J., 1853. — **Traité de Paleontologie.** París.
SAINT-HILAIRE, A. de, 1821. — **Lettre adressée à Larrañaga;** fechada en París, setiembre 19.
SALLUSTI, J., 1827. — **Storia delle Missioni Apostoliche delle Stato del Chile.** 4 tomos. Roma.
SCHIAFFINO, R., 1940. — **Vida y Obra de Teodoro M. Vilardebó (1803-1857) Médico y Naturalista. Higienista e Historiador;** en **Rev. Inst. Hist. y Geogr. del Uruguay,** t. XV (1939). Apartado, 240 pp. — Montevideo.
SIMPSON, G. G., 1945. — **The principles of classification and a classification of Mammals;** en **Bull. Amer. Mus. Nat. Hist.,** vol. 85, XVI, 350 pp. — New York.
SPARN, E., 1921. — **Bibliografía de la Geología, Mineralogía y Paleontología de la República Argentina hasta el año 1899;** en **Miscel.** Nº 3 de la **Acad. Nac. de Ci. en Córdoba,** 93 pp. Córdoba. Argentina.
VILARDEBO, T. M. y BERRO, B. — **El fósil del Pedernal.** Informe presentado a la Comisión de Biblioteca y Museo por los miembros de ella, don Bernardo Berro y don Teodoro M. Vilardebó, sobre el reciente descubrimiento de un animal fósil en el Partido de Piedra Sola, Departamento del Canelón; en **"El Universal"** de Montevideo, números 2551, 2552, 2553 y 2555, Montevideo, 31 de marzo, 2, 3 y 5 de abril. — Reimpreso en la Memoria del Ministerio de Fomento (1892) y en **"Vida y Obra de Teodoro M. Vilardebó"** por el Dr. Rafael Schiaffino, 1940 (pp. 221-234).
WEISS, Ch., 1830. — **Sôbre a extremidade meridional da cordilheira do Brasil, na Província de S. Pedro do Sul e na Banda Oriental ou Estado de Monte Video;** conforme às coleções do sr. Fr. Sellow, por Weiss. (Lida na Academia de Ciências de Berlim a 9 de agôsto de 1827 e 5 de junho de 1828). Tradução por do Gral. Bertholdo Klinger; Separata do Boletim do Centro Rio-Grandense de Estudos Históricos, vol. 2, 1940 (pp. 35-98, 5 lám.).
ZITTEL, K., 1894. — **Traité de Paléontologie.** (Traduit par le Dr. Charles Barrois). — Partie I, **Paléozoologie,** Tome IV, **Vertebrata (Mammalia).** — París — Munich et Leipzic.

Dr. EUGENIO PETIT MUÑOZ

EDUARDO ACEVEDO

En una ocasión casi reciente todavía, en que se rendía homenaje a los historiadores que contribuyeron a la glorificación de Artigas y en que había correspondido a mi persona el honor de hacerlo con el ciudadano preclaro y universitario ilustre cuyo nombre encabeza estas páginas, profanando por fuerza su modestia, a la que hubo que tomar por sorpresa y mediante engaño para que el acto pudiera contar con su presencia, decía yo que el homenaje a uno de los historiadores que contribuyeron a la glorificación de Artigas, cuando este historiador era don Eduardo Acevedo, y aún cuando este historiador haya sido, entre todos, como lo es, el que más parte tiene en esa glorificación, no puede consistir en un estudio técnico, sino en un acto de reconocimiento cívico.

Y agrego ahora que tampoco puede consistir en un enfocamiento exclusivamente universitario de su personalidad, no obstante estar escribiendo yo para los Anales de la Universidad, y no obstante estarlo haciendo, todavía, como uno de los aspectos en que la gratitud universitaria debe demostrarse para con el profesor que por más de tres décadas, desde el aula, y fuera de ella por muchísimo tiempo más y desde innumerables ángulos de la vida nacional, sentó cátedra universitaria y con autoridad de Maestro, sobre fundamentales aspectos de la economía y las finanzas de la Nación, y para con el Rector fecundísimo que dotó a la Universidad de sus cinco primeros grandes edificios propios, que implantó el régimen de las promociones en la docencia superior, y, sobre todo, que sacó a la Universidad — iniciando en la vida de ésta y aún en la de la República entera, una etapa nueva, de amplísimas e inabarcables proyecciones — de la estrechez de visión que suponía el verse limitada, todavía en pleno comienzo de este siglo, al círculo tradicional de sus Facultades de Derecho, Medicina y Matemáticas y de una Enseñanza Secundaria y Preparatoria que no era más que la antesala de ellas, para volcarla, abriéndola de golpe sobre el ámbito vastísimo de la realidad nacional, a que hiciera presa, con todas sus potencias de investigación, de enseñanza y de difusión encendidas, en la infinitud de los hechos económicos, que por el momento concretó, yendo sólo a lo más grueso e indispensable en nuestro país y por entonces, a sus dos grandes aspectos fundamentales: la agricultura y la ganadería, con la creación corre-

lativa de la primitiva Facultad de Agronomía y Veterinaria, hoy desdoblada en florecientes Facultades separadas.

Pese a todo ello, pues, un homenaje a la figura de Don Eduardo Acevedo, trazado, como éste, en líneas de conjunto, no puede, todavía hoy, ser, en efecto, sino un acto de reconocimiento cívico, aunque quien lo intente obre, como ocurre en mi caso, bajo el influjo de su doble condición de historiador y de profesor de historia, pero sin dejar de sentirse embargado además por la avasallante tónica democrática y patriótica que lo está presidiendo todo, como envolviéndonos en la corriente de un fuerte flujo vital de las mejores reservas de nuestra sangre que subiera desde lo profundo del pasado, de la apoteósica rememoración centenaria de Artigas.

No puede ser sino un acto de reconocimiento cívico, porque, si he tenido por grande y hermosa verdad, desde el día en que la escuché de los labios mismos de uno de los grandes líricos de América, que el homenaje a un poeta hecho por otro poeta honra al ideal, no menos puede parecerme el que así afirmemos hoy que la glorificación del prócer máximo de nuestra patria, de nuestro civismo democrático y de todas las virtudes humanas en nuestro pasado hecha en el terreno histórico por quien era a la vez un gran patriota, un gran ciudadano y un apóstol sencillo de la virtud, honra cívicamente mucho más que científicamente, y de ese modo, pasando por encima de lo muchísimo que sin duda significan, científica e intelectualmente, las obras históricas de Don Eduardo Acevedo, de las cuales se valió su autor sólo como de un mero instrumento de trabajo para demostrar una verdad, honra a la Patria, a la democracia y a la virtud.

Don Eduardo Acevedo pudo llegar a ser, en efecto, como llegó, el reivindicador definitivo de Artigas, más por haber sido el santo laico y el gran ciudadano que fué, que, en lo estricto del oficio de especialista meramente técnico y científico, el gran historiador que, pudiendo también haberlo sido, prefirió sin embargo no ser. Prefirió no ser historiador de oficio porque no fué su vocación primera la de historiador, ni ciñó tampoco más tarde a alcanzar esa forma de consagración su formación intelectual ni sus métodos de trabajo.

Y es que, desde mucho antes de empezar a ser historiador, y hasta el fin después de que comenzó a serlo, vivió en plenitud el alto y difícil oficio de hombre, para el cual nació, y lo ennoblecía, lo dinamizaba y lo ejercitaba para el bien común, dándose con suave y sonriente modestia, sin una tregua y con laboriosidad de poseído, que imprimía a la vez a cuantos alcanzasen a ponérsele a tiro, a la forja cotidiana y severísima del temple de un civismo de acero.

Una recta indoblegable es, en su vida, cuyo comienzo casi toca el final de la de Artigas — de la cual lo separa escasamente un septenio — la línea de su civismo. El estudioso, el amigo de la educación popular, el periodista, el abogado, el profesor de Economía Política y Finanzas, el historiador, el Rector de la Universidad, el estadista fecundísimo y el ateneísta, no eran, en él, desviaciones laterales, ramas de un árbol en crecimiento, que, aún haciéndolo de más en más magnífico, se separan, sin embargo, del tronco, sino nuevas fibras que iban sobreviniendo a su civismo, en los que éste se desdoblaba, sin duda, se triplicaba, se multiplicaba sin cesar, pero en todo su asombroso largor, y sólo para anudarse y retorcerse entre sí, sobre sí mismas, como un único haz, sólo para reforzarse mútuamente y asegurar mejor, haciéndola cada vez más robusta e irrompible, y más fiel, por ello mismo, a su sustancia simple y única de hombre, la continuidad del todo, su prolongación indefinida, constante, idéntica a sí propia, siempre tendida hacia adelante, hacia el progreso, hacia la búsqueda incesante, sin salirse de la ley de marcha rectilínea de su metal dinámico y durísimo.

Así es desde su juventud. Claro y enérgico, pero nunca violento, en definiciones y actitudes, precoz positivista en filosofía, constitucionalista en política. No tiene aún veinte años y su firma está entre las de los estudiantes cuya protesta contra la dictadura de Latorre determina la inmediata clausura de los estudios secundarios. De ese modo entra en los riesgos de la lucha cívica, y sin haberla interrumpido jamás, lleva en ella un día, mucho más de medio siglo después, sus peligros al máximo, con espartana sencillez, con heroísmo del que se diría no quiso nunca, acaso, por modestia, apreciar toda la medida, tomando simplemente un lugar en la acera, en la mañana trágica del 31 de Marzo de 1933, junto a Baltasar Brum, para permanecer largas horas de cara a las bayonetas amenazantes de la dictadura naciente. Otra vez más, pues, él, que pudo ser la figura central de cualquiera situación, reduciéndose, por ausencia absoluta de apetitos personales, que, lejos de provenir de un deber de continencia reflexiva, no era, al cabo, sino el espontáneo desborde de su sentido auténtico de la abnegación, reduciéndolo a no ser más que el apóstol de otro, aunque, eso sí, siempre que ese otro fuese, indispensablemente, un gran demócrata: de la memoria de Artigas, para vindicarla; de José Pedro Varela, como integrante juvenil de su grupo profético; de la empresa ciclópea de Batlle, para enriquecerla con orientaciones amplísimas y tecnificarla; de lo que pudo ser, tanto la mera resistencia pasiva como la lírica intentona revolucionaria de Brum y culminó en su holocausto inesperado, para jugarse con él, sin cálculo, sin límite, y salieran las cosas como salieran.

Es esta lección de civismo la que lo levanta bien pronto de ese asiento ciudadano en el baluarte de la calle hasta el sillón presidencial del Ateneo, que supo transformar de inmediato en histórica y encendida fortaleza de alto civismo democrático contra el régimen de fuerza.

Pero retomemos otra vez desde más atrás esa lección y desde todos sus aspectos.

El periodista que a principios de 1898 sostiene desde "El Siglo" que el Consejo de Estado a crearse debía ser honorario para que fuese prenda de elevación patriótica, es el mismo que, llamado pocos días después a integrar ese Consejo, dona sus dietas de Consejero a la Nación. Es el mismo que, a partir de pocos años más tarde, regala, al iniciarse cada curso universitario, los ejemplares necesarios de sus obras a sus alumnos de Economía Política y Finanzas. El mismo que en 1930 cede gratuitamente al Estado sus derechos al gran conjunto de sus obras históricas que comprenden ya entonces, en su integridad, el Artigas y los Anales Históricos del Uruguay, como contribución al sentido de civismo patriótico con que el país, desde una eminencia alcanzada en la marcha, debía celebrar su centenario, dueño como lo era del pleno goce de su constitucionalidad democrática y progresista: los cede para que pudieran hacerse de a millares las ediciones gratuitas capaces de difundir entre los estudiantes el tesoro de lo mejor de nuestras tradiciones patrias, que, con un recto criterio de exaltación democrática fundada en el respeto de la verdad, se defiende invariablemente en cada uno de esos gruesos y macizos tomos, nacidos de la continuidad en la labor santa y abnegada de sus madrugadas silenciosas, de sus invisibles, ininterrumpidos días colmados de tesón. (Me consta que todo ello fué así porque fuí, a su pedido, que me honró inmensamente, el primero de los intermediarios que intervino en la desinteresada gestión, que él no quiso iniciar personalmente, y dejé documentados en una nota que dirigí en 1929 a la Comisión Directiva de Profesores Normalistas, los patrióticos móviles y las esperanzas que así guiaban, en esa donación, al ilustre bienhechor). Es el mismo que, quince años más tarde, el día en que una ley reparadora está a punto de dictarse para premiar esa existencia de generosa entrega ilimitada de sí misma a la Patria, con un sueldo de quinientos pesos al mes que le sirvan para cubrir las estrecheces de su vejez, que han sido la única cosecha natural, en lo material, de su vida de apostolado, disponiendo que los percibiese como justa retribución de sus tareas de Presidente de la Comisión Nacional Archivo Artigas, se adelanta a impedir que esa ley sea dictada, anunciando que se rehusaría a percibir ese sueldo, porque desde que ese cargo fué creado por

la ley como honorario, como honorario había de seguirlo ejerciendo.

Y no son éstos, todavía, sino los signos de un acento, solamente, de su alto desinterés patriótico.

Todo lo demás lo ha venido haciendo, en tanto, en sus setenta años cabales de vida pública, dentro de los noventa de edad, recorriéndolos derechísimamente y sembrándolos de bienes para el país, de un extremo a otro de ese período que hasta sus mismos días finales — que vivió entregado a escribir un nuevo libro, con el cual dejaría reivindicados ante la historia los derechos de prioridad de su padre ilustre en aspectos esenciales de su obra de codificador frente a algún otro eminente civilista del Río de la Plata — parecía abierto todavía a nuevos avances para él.

Es el compañero de José Pedro Varela en la Sociedad de Amigos de la Educación Popular el mismo que, muchos lustros más tarde, hará construir, en el ejercicio de un rectorado fecundísimo, aquellos nuevos edificios universitarios a que más arriba he aludido y será el creador de aquella primitiva Facultad — ya imprescindible — de Agronomía y Veterinaria e implantará, haciéndolo paralelamente con Vaz Ferreira, que lo instituía en la Enseñanza Secundaria, el régimen de promociones que también recordé allí mismo, para la Enseñanza Superior; el mismo que casi otros tantos lustros después hará que el pueblo sepa que para el maestro no hay ya más esperas de antesalas para que se le abran las puertas del despacho del Director General de Enseñanza Primaria y Normal, ni recomendaciones para las vacantes que de él dependen, porque es el Dr. Eduardo Acevedo quien lo ocupa y porque los cargos de maestro se proveerán nuevamente por concurso, reanudando prácticas olvidadas pero que estaban sin embargo impuestas por la ley; el mismo que reiniciará desde allí también, adecuándola al ritmo de los nuevos tiempos, la publicación de la Enciclopedia de la Educación; el mismo que hará votar por las Cámaras, gracias a la influencia moral que emana del ejemplo viviente de su virtud y de sus fatigas por el bien común, seis millones de pesos para edificación escolar, en tiempos en que esa suma equivalía a más del triple de lo que vale hoy. Y es tal la reverencia que sus virtudes cívicas encienden en todo esto, que cuando, por rarísimo acaso, como me ocurrió cierta vez, hubo de lucharse contra algún aspecto de esta gestión, no porque haya sido posible discrepar en lo más lejano de los ideales con él (de tal manera eran ellos siempre generosos y nobles) sino porque muchos habíamos alcanzado convicciones diferentes de las suyas sólo en cuanto a la creencia en la posibilidad de realización práctica de uno, solamente uno, de esos mismos ideales comunes, no encontré otra forma de atacar su acción en este punto sino con lo más desnudo de mi

sinceridad, como acto de respeto, precisamente, a él, expresando textualmente, al verme obligado a publicar ideas contrarias a esas convicciones suyas, que lo hacía así porque "a los grandes corazones y a las voluntades bien templadas no debe hacérseles otra clase de homenaje que el de la sinceridad".

Y a lo largo de esos setenta años de vida pública tan prolongadísimamente excedidos de labor, el periodista, que en lo político ha sabido serlo de prédica doctrinaria para explicar con verdad, desde la dirección de "El Siglo", en una época decisiva para la vida del país, y coincidentemente con José Batlle y Ordóñez, con José Enrique Rodó, con Gonzalo Ramírez, con Martín C. Martínez, con Eduardo Acevedo Díaz, con Domingo Aramburú y otros maestros del civismo nacional, que el golpe de estado que se vino preparando desde fines de 1897 hasta el 10 de Febrero de 1898, en que se consumó, era — porque estaba destinado a barrer unas cámaras oligárquicas y de origen oligárquico y llamar luego a elecciones libres — precisamente lo contrario del motín del 75, que había volteado en cambio unas cámaras libremente elegidas para implantar en su lugar un gobierno de fuerza — es a la vez catedrático en lo periodístico, porque incorpora a la redacción de su diario a sus mejores discípulos (y así hizo periodista, entre otros, a Juan Andrés Ramírez), prolonga en lo económico al catedrático, y anticipa al estadista, desde mucho antes de ser Ministro, o se confunde con ellos, para sembrar en el pueblo, desde el diario, las ideas de la cátedra que él mismo realizaría más tarde desde el Ministerio de Industrias de la segunda presidencia de Batlle, y luego de abandonado éste, sirviendo al catedrático para que, recogidas las enseñanzas de sus editoriales de 1915 (escritos otra vez desde la dirección de "El Siglo", y otra vez acompañado por sus mejores discípulos por redactores) en uno de esos libros — "La propaganda de "El Siglo" en 1915" — que, como sus "Temas de legislación obrera" y sus "Temas de legislación financiera" donaba a sus alumnos, las volvieran a sus estudiantes, y dejaran trazadas a la vez líneas de acción fecunda que aún hasta hace un decenio escaso parecía — tal era el ímpetu juvenil con que las explicaba — querer lanzarse a recorrer, o a contribuir a que otros recorrieran, porque las avizoraba ansiosamente como debiendo prolongarse hacia nuevos horizontes, como obras a realizarse cuanto antes, hacia todo lo que ha quedado todavía en estado de promesa incumplida porque él no tuvo tiempo de concluirlo, o porque habiéndolo concluído un día magistralmente y en su punto, otros acabarían por destruirlo después.

Me refiero especialmente a tres aspectos más que — superadas las viejas modalidades, la ganaderil y la agrícola, de nuestra actual economía, llamadas a tocar los límites de la saturación, por

más que se las tecnifique y renueve — veía como las destinadas a encauzar hacia el futuro los esfuerzos hacia donde orientar las posibilidades de nuestra producción nacional: la pesca — el mar con todas las riquezas que ofrece en nuestras costas, y en nuestros ríos la cría del salmón—; las industrias derivadas de la leche, la granja y los subproductos de granja; y, cada vez de un modo más amplio y con mayores esperanzas, la industria en sus mil ramos. Una de esas ideas suyas, institucionalizada, dió, en su momento, el Instituto de Pesca. Otras, las estaciones agronómicas. Otra, el Instituto de Química Industrial. Otra, muchos años más tarde, la Administración Nacional de Combustibles, Alcohol y Portland.

En cualquiera de esos campos, o en otros que los equivalieran, decía a sus íntimos que hubiera deseado actuar nuevamente, enderezando, para el bien común, rumbos torcidos cuando hallaba que en algunos de ellos los había, y se lamentaba de que se olvidasen de venirlo a llamar para ellos. Suponía que le temían por lo mucho que tendría que barrer y rehacer.

Y también en la Enseñanza Secundaria. Pensamos un día, un grupo de profesores, en levantar su candidatura para la Dirección General de Enseñanza Secundaria, con la certidumbre de que, con él a su frente, habría de ponerse orden, luz y una fe nueva, una inquietud joven, joven y nueva como las que fluían, no bien comenzaba a actuar y a veces hasta, por paradoja, con la sola presencia física de aquella ancianidad dotada del milagro de una inagotable juventud, en ese mundo desconsolador de problemas y dificultades crecientes en que se debate, a veces heroicamente, nuestra docencia media, y se la fuimos a ofrecer.

Don Eduardo Acevedo recibió con el júbilo de un niño nuestra proposición. "¡Es en la única rama de la enseñanza en que no he trabajado, y hay allí tanto que hacer! Con eso completaría mi obra". Tal fué su respuesta decidida. Pero un obstáculo legal, en el cual nadie habría podido pensar, impidió que en el profesorado que había de levantar su bandera cundiera como un incendio la buena nueva: la ley exige que el Director General de Enseñanza Secundaria haya desempeñado por diez años el cargo de profesor en la enseñanza secundaria, y Don Eduardo Acevedo nunca lo había sido. Ante nuestro asombro, insistió en que ello era así, y agregó: "Hace años, cuando terminé mis libros de Historia, pedí que se me diera un grupo, porque quería experimentarlos en la enseñanza, para ver si servían, pero nunca me nombraron. Fué la única vez que pedía algo."

Habría luchado igualmente por una amplia reestructuración de la Universidad. Fuimos a pedirle un día, sabiéndolo simpatizante de la idea, que encabezara un movimiento nacional para que fuese aprobado por la ley el proyecto de Estatuto Universitario

elaborado en 1935 por la Asamblea del Claustro. Don Eduardo Acevedo nos dijo que él era, en efecto, partidario de la coordinación de todas las ramas de la enseñanza tal como nosotros, en aquella asamblea, la habíamos concebido, con sus respectivas autonomías y bajo la visión común de un grande organismo central, constituyendo un único conjunto que sería la Universidad, pero que no conocía el proyecto concreto de la Asamblea del Claustro, y pidió que se lo remitiéramos esa misma noche, para poderlo leer antes de la primera reunión del comité que se estaba formando. Esta estaba señalada para las seis y media de la tarde del día siguiente. Se le entregó por la noche el proyecto, que, como se sabe, abarca un volumen con su largo informe y con las complicadas ramazones de un código universitario de trescientos artículos. A la mañana siguiente me llamó por teléfono para decirme que no podría concurrir a las 6 y 30, pero que quería entrevistarme a las 5 en el Ateneo. Acudí y me dijo, con sencillez que encubría levemente una emoción extraña, que lo disculpara ante los demás miembros de la Comisión porque no podría asistir, porque a la hora fijada estarían operando a su hijo Miguel Alberto (el que estaba atacado ya de su grave mal), pero que para no dejar de cumplir con nosotros había estudiado todo el Estatuto y que lo compartía en todas sus partes, pero que deseando asegurarle el más rápido andamiento legislativo había reducido su largo articulado a uno brevísimo, que sólo tenía — lo recuerdo — no más de media docena de artículos, pues así podría ser aprobado en una sesión y el desarrollo de todas las estructuras y procedimientos previstos en el proyecto del Claustro quedaría librado a la sola deliberación y sanción del organismo universitario, a cuyos autónomos poderes de reglamentación quedaba confiado todo por ese mismo proyecto sustitutivo.

El increíble ejemplo de austeridad y de cumplimiento de una promesa, aun en circunstancias en que el conturbamiento del corazón pudo haberlo excusado totalmente, era tan sorprendente como la rapidez de asimilación y el vigor de síntesis que se hacían palmarios nuevamente en esa inteligencia de joven magnífico puesta en un cuerpo de octogenario.

Y es a lo largo de esas mismas líneas de lucha que muchos lustros atrás había ido surgiendo el historiador, al cual hemos visto ya confundido en lo múltiple de sus actitudes de ciudadano, y cuyas dos primeras raíces están también, una en la cátedra de Economía Política y Finanzas, y otra en el periodismo.

A la primera debía el tener ya publicados, desde 1903, los dos volúmenes de sus "Notas y Apuntes", que subtituló, adecuándolos a su verdadero contenido, "Contribución a la Historia Económica y Financiera de la República Oriental del Uruguay".

Al segundo debía el haber solicitado desde la dirección de "El Siglo", con ocasión de la procesión cívica en honor de Artigas con que se solemnizó en 1894 el 19 de Junio, la colaboración de eminentes publicistas, entre los cuales si José Pedro Ramírez y Juan Carlos Blanco creían todavía poder ver en el prócer, el uno, sombras acumuladas sobre un "lampo de luz y de glorias", y el otro "un sedimento de un terreno superior encontrado en otro inferior", Domingo Aramburú afirmaba en cambio que el tiempo había operado "la completa rehabilitación del jefe de los orientales", si bien, considerando imposible compararlo a Washington, no se atrevía a equipararlo sino con las virtudes rudas del Vercingetorix galo... Pero en ese conjunto se destacaba la opinión terminante de Bauzá, cuyo discurso pronunciado el mismo día pedía tan sólo, para el Artigas ya totalmente reivindicado, "el pedestal que le corresponde".

Pero, terminado a comienzos de 1907 su rectorado, don Eduardo Acevedo no era todavía un artiguista. No tenía preconceptos en contra de su figura, aunque guardaba en la memoria las palabras con que una vieja servidora lo reprimía en su infancia, asegurándole que si cometía tal travesura, que quería prohibirle, lo creerían "más malo que Artigas", y sus recorridas por las aulas universitarias, hechas en ejercicio, precisamente, de su rectorado, le habían mostrado que, en tanto la cátedra de Historia Americana y Nacional estaba orientada ya en corrientes francamente artiguistas, algún notorio profesor de Historia Universal había apoyado en su presencia, en plena clase, a un estudiante que afirmara que "Artigas, como dice Mitre, era un gaucho bruto"...

Sin preconceptos, pues. Pero ¿no era acaso motivo para poner a prueba su sentimiento de lo justo, el conflicto entre esa tradición declinante pero no extinguida todavía, y a la cual, en el fondo, permanecía más bien adherido, y la que había nacido auspiciada por la labor reivindicatoria de De-María, Maeso, Fregeiro, Ramírez y Bauzá, cuyos acentos habían reflejado, precisamente, las personalidades que a su propio pedido colaboraron en aquel número de "El Siglo"?

Ello es que, terminado a comienzo de 1907 su rectorado, se propuso, para ocupar las horas que su bufete de abogado semiabandonado en tantos años por la atención de sus funciones universitarias no podía llenarle, estudiar a Artigas.

Se entregó a ello poniendo, por metodología, su técnica de periodista, que le hacía captar en un instante lo jugoso del documento encontrado, por criterio el del abogado, diestro en apreciar el valor exacto de las pruebas y ponerlas en evidencia, acumulando todas las que pudieran servirle y elevando en efecto a la categoría de tales a cuantos elementos corroborantes pudiera hallar a

mano, o rechazándolas porque sabía encontrarles, a poco buscar, la falla de que pudieran adolecer, la falsedad del dicho, la inidoneidad del testigo, la inconexión de los diversos elementos: pero el del abogado de verdad, que sabe que su primer deber es servir a la justicia, defender la buena causa y proclamar la verdad en juicio, y en esto su criterio jurídico estaba sostenido por su reciedumbre moral, la inteligencia del derecho por la virtud del hombre.

Y su criterio para encontrar dónde estaba lo justo no podía ser, entonces, sino su propio criterio de hombre unimismándose con su criterio de ciudadano: sus únicas medidas de valor, por consiguiente, la democracia y la nobleza de alma.

Fué en el Archivo General de la Nación Argentina donde, en dos meses de verano en que trabajó de sol a sol y manejó toneladas de documentos — más de cien mil, me aseguró una vez haber compulsado entonces — tuvo la revelación definitiva de Artigas.

Debemos la gratitud de esa revelación a un uruguayo, Nicolás de Vedia, Subdirector del establecimiento, que por ausencia del Dr. Biedma, y con la ayuda de un funcionario argentino, Guido y Spano, sobrino del poeta, y cuya gentileza Don Eduardo gustaba asimismo recordar, facilitó al Dr. Acevedo el acceso directo a ese archivo, para que él hiciese personalmente en sus fondos, incompletamente clasificados aún, las búsquedas, consistentes en revisar él mismo, pieza por pieza, los legajos íntegros. Antes de Don Eduardo Acevedo, habían fracasado en iguales intentos Carlos María Ramírez, Bauzá, Don Lorenzo Barbagelata y hasta Fregeiro: se les pedía invariablemente solicitaran el documento concreto que deseasen, pero no se les dejaba inventariar previamente el conjunto, para poder saber qué es lo que había allí y escoger después las piezas a examinar.

Cuando terminada su labor, que coincidió con el declinar de los calores de un verano insoportable, regresó de Mar del Plata el Dr. Biedma, el Dr. Acevedo le aseguró ante su asombro, que había examinado la totalidad de la documentación de 1810 a 1820, y que podía afirmar no existía en todo aquel archivo un solo documento capaz de manchar la foja de Artigas, por lo que — y aquí del desagrado doblemente manifestado por el Dr. Biedma — no dudaba de que la Argentina acabaría por levantarle un monumento en la Plaza de Mayo.

Y así, en tres años más, de esas jornadas de doce y trece horas de labor del Dr. Acevedo, que comenzaban a las cinco de la mañana, como a las cinco de la mañana las terminaba cuando ejercía el periodismo, estaba concluída la hazaña de los tres tomos del Alegato, del Alegato, que no es la historia orgánica de Artigas, una historia de graduado desenvolvimiento, primoroso equilibrio de partes y documentación, referencias, bibliografías y citas de pá-

ginas prolijamente ajustadas a todos los ritos de la técnica propia de quien no tiene premura en redimir una tremenda injusticia, sino eso otro, como él mismo quiso llamarlo, un alegato histórico, la obra de un abogado, ciudadano y hombre virtuoso, la obra de un "apresurado de justicia" con oficio de periodista, que con la rápida practicidad de este oficio y el hábito polémico del abogado, va a lo concreto y lo directo, toma el aspecto decisivo de los hechos, los intrepreta con energía y no vacila en acusar a su vez, por retorsión o contrademandando, hasta con exageración, si es preciso, a su adversario, pero sólo para defender la justicia, para defender a uno de los más grandes calumniados de la Historia ante el Tribunal mismo de la Historia.

Es así cómo el ciudadano Eduardo Acevedo defendió al ciudadano José Artigas. Es así también cómo, si bien cuidó en general indicar por modo grueso las fuentes de donde tomaba sus datos — mención del autor citado o del archivo en que se halla el documento sin precisiones de sección, año, caja, número y demás, omitió esos detalles, y no por ello dudó nadie de la veracidad de sus citas o referencias, es así como nadie lo refutó ni lo habría podido refutar, es así como el Alegato tuvo tal fuerza de penetración que conquistó sin dificultades la conciencia histórica del continente entero y de España. La base cívica y moral del Alegato fué, sin duda, por ello mismo, durante mucho tiempo, el mejor garante de su verdad documental.

Porque si a los juicios o asertos de quienes pretenden reivindicar al tirano no les podemos dar crédito porque provienen de almas despóticas o amantes, vergonzantes o no, del despotismo, debe, por el contrario, creerse al ciudadano demócrata y virtuoso cuando afirma que la figura a quien estudia y elogia es efectivamente la de un virtuoso y un demócrata. El demócrata auténtico, el virtuoso auténtico, son incapaces de proclamar como perteneciendo a sus mismos ideales a quienes no los compartan de verdad. La razón sólo se satisface con lo que le es conforme, dice el axioma clásico. El despotizante, si muestra en su desnudez al déspota, no puede arrancar para éste el elogio de un demócrata; y si pretende ocultar la naturaleza tiránica de su elogiado, el demócrata no puede prestar crédito a su palabra por provenir de quien viene.

Por eso es justo e irremisible el descrédito de la rehabilitación rosista. Por eso, en cambio, desde que Don Eduardo Acevedo la tomó en sus manos, fué fácil la rehabilitación de Artigas. Y fué fácil, además, por lo inmenso de los elementos que aportó a la historia de Artigas. Todo el equívoco que pudiera haber nacido un día al respecto desapareció con el reconocimiento público que en circunstancias conocidas, surge de la correlación de lo que dice la nota puesta al pie de la página 850 del tercer tomo de la pri-

mera edición de su Alegato, que suprimió por innecesaria, según me lo manifestó, en las siguientes, pero que la Comisión Honoraria encargada de la publicación oficial de la obra volvió a colocar allí en la edición, póstuma, de 1950, con lo que en su carta abierta del 9 de febrero de 1911 expresó Don Juan Zorrilla de San Martín en "La Razón" y con lo que al día siguiente contestó en el mismo diario Don Eduardo Acevedo.

Pero hay ahora algo más, en apoyo de la rehabilitación de Artigas, que la base moral y cívica del crédito debido a la documentación invocada en su Alegato por el Dr. Acevedo, cada vez que faltan en ella los pormenores de una referencia concreta.

Las actas secretas del Congreso de Tucumán han sido publicadas, en 1939, en la colección valiosísima de "Asambleas Constituyentes Argentinas" por el Dr. Emilio Ravignani. El cotejo de su contenido con cuanto, con relación expresa o tácita a ellas ha dado el Dr. Acevedo como base de sus acusaciones a la oligarquía porteña de la época por su participación en la preparación de la invasión portuguesa o su actitud posterior ante la misma, revela su impresionante identidad.

Por si una piedra de toque más faltara para acreditar, junto con la probidad científica de Don Eduardo Acevedo, la pureza de su virtud y lo certero de sus fustigaciones de demócrata y de patriota herido por la indignidad de una maniobra criminal, esa piedra de toque está allí, y es, acaso, en la perspectiva de las construcciones intelectuales con que las nuevas generaciones vamos intentando el esclarecimiento definitivo de la historia rioplatense, un sillar que podrá servir a breve plazo de cimiento para el monumento a Artigas profetizado por el autor del Alegato.

Las otras piedras del cimiento de esa misma estatua y de las cien más que la devoción de la América democrática irá levantando una tras otra al máximo defensor de la idea republicana en tiempos de la Revolución, serán debidas asimismo, en grandísima parte, al fuego sagrado encendido nuevamente por el empuje inigualable del propio Don Eduardo Acevedo en sus últimos años de labor artiguista, reanudada desde la Presidencia de la Comisión que tiene por misión la búsqueda, compilación y publicación de toda la documentación relativa a Artigas todavía dispersa por los archivos rioplatenses, brasileños y demás del continente, y europeos: a esa enorme tarea que así le habían confiado por ley nuestras cámaras y que renacía bajo su égida patricia en este nuevo comienzo que la Nación le había pedido, cuando los larguísimos años de labor que llevaba consagrados al bien de la causa pública no habían hecho sino transformarse en una juventud que parecía de más en más inmarcesible, y a la que nos hallábamos acostumbrados a ver salir victoriosa de una y otra enfermedad y uno y

otro dolor, y cuando nadie quería pensar en que, inexorablemente, tres años después se apagaría casi de golpe lo luminoso de su potencia intelectual y de su pureza cívica.

Dr. ANIBAL BASCUÑAN VALDES.

"ESTRUCTURA Y VIDA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE"

(Conferencia pronunciada por el distinguido profesor chileno, a invitación de las autoridades universitarias en el salón del Consejo Central).

Sumario: 1.— De la Real Universidad de San Felipe a la Universidad de Chile. 2. — Las tres leyes fundamentales: 1842, 1879 y 1931. 3. — El movimiento reformista americano y su proyección chilena. 4. — Estructura funcional de la Universidad de Chile. 5. — La Universidad Difusora. 6. — El deber de las Universidades de Latino-américa.

Preámbulo.

Señor Rector, señores universitarios; amigos, todos, de Chile y de su Universidad.

Tengo en mis manos la credencial expedida por el Rector de mi Casa de Estudios, por la cual se me autoriza para aceptar la honrosa invitación que me permite disfrutar de la tradicional y fraterna hospitalidad de vuestro país, y se me insta a estudiar y promover todo lo relacionado con el intercambio cultural uruguayo-chileno.

La conferencia que pronunciaré está destinada a expresar la experiencia institucional de la "Casa de Bello", la emoción de recado amistoso y de confidencia surgente, la invocación de comunes destinos, que se contienen bajo la forma aparentemente fría y obligadamente sobria de mi cometido oficial.

Os hablaré, pues, de la historia, la estructura y la acción de la Universidad de Chile en apretada síntesis que únicamente dejará paso a un desarrollo más amplio cuando corresponda tratar de la Extensión Universitaria y del imperativo de un acercamiento mayor entre las universidades de la América Latina.

De la R. Universidad de San Felipe a la Universidad de Chile.

"Ya se ha gastado lo suficiente en los adelantos materiales de la ciudad, con las más de sus calles empedradas, corriente la pila i terminado el palacio i la real audiencia. Pero la más precisa, la más preeminente i la más conveniente al alivio de los vecinos de este reino, i que entre todas es la obra de mayor utilidad del ser-

vicio de ambas majestades, es la erección de una universidad real, perteneciente al real patronato". En estos términos se expresó el Alcalde de Santiago del Nuevo Extremo, capital del reino de Chile, Don Francisco Ruiz de Verecedo en la histórica sesión del Cabildo celebrada el 2 de Diciembre de 1713. Y el correspondiente y unánime acuerdo recibió el apoyo entusiasta del vecindario y de todas las autoridades civiles y religiosas.

Salvados los problemas administrativos inherentes, en particular las escasas disponibilidades económicas propias de nuestro gobierno indiano, Felipe V otorga la Real Cédula de creación de la nueva universidad el 28 de Julio de 1738.

En 1747 se nombra el primer rector, que lo fué Don Tomás de Azúa e Iturgoyen, y se declara instalada la Real Universidad de San Felipe, sita en Santiago, siendo sus Constituciones adaptación de las que regían en la Universidad de San Marcos de Lima y, por ende, de los estatutos salmantinos.

Declinaron con tal motivo, aunque sin extinguirse, los establecimientos de estudios superiores que bajo la égida de la Iglesia, mantenían las órdenes de los jesuítas y dominicos desde 1621 y 1622, respectivamente.

Más de tres siglos tiene, pues, la vida universitaria chilena, habiendo dos de ellos transcurrido bajo el amparo del Estado, monárquico primero, republicano después.

No es pertinente ahora un examen del contenido y el sentido de la universidad chilena colonial; habremos de anticipar, sí, que cada vez se la aprecia más distante de merecer un especial cargo de oscurantismo y servilismo; y que su influencia se extendió hasta los pueblos del Atlántico.

"El curso de Leyes de San Felipe — asevera nuestro historiador contemporáneo Aniceto Almeyda — tuvo verdadera importancia durante el período colonial. Los egresados de sus aulas desempeñaron elevadas funciones y algunos alcanzaron a ocupar puestos de oidores y fiscales en Chile, en el resto de América y aún en España. Además, atrajo a una numerosa corriente de estudiantes de allende los Andes; pues como no existía facultad de leyes en el territorio que ocupan actualmente Argentina, Uruguay y Paraguay, los que aspiraban a seguir sus estudios jurídicos iban a San Francisco Javier de Chuquisaca y muchos otros, venían a Santiago. Numerosos de los que acá vinieron alcanzaron posteriormente lucida actuación en su país y algunos se quedaron en Chile".

Nuestra emancipación política se tradujo en positiva y, en esa época, explicable animadversión hacia los establecimientos educacionales de la Colonia, lo cual dió origen a la creación, en 1813, de nuestro Instituto Nacional, orgullo de la Pedagogía chilena,

quien asume la responsabilidad de impartir la enseñanza secundaria y superior.

Para la Universidad de San Felipe se reservó una actividad meramente académica y ceremonial, sin más función en lo docente que "la de otorgar grados", disminución de rango e importancia que no ocurre sino tras graves y encendidas polémicas, destacándose las que sostienen los rectores Francisco Meneses por la Universidad y Manuel Montt por el instituto patrio.

Sobre las firmas, paradojalmente conservadoras, "peluconas", del Presidente Prieto y de su Ministro, Don Mariano de Egaña, se dicta el Decreto de 17 de Abril de 1839 en el cual se pone término al debate dándose por "extinguido... el establecimiento literario conocido con el nombre de Universidad de San Felipe" y "se establece en su lugar una casa de estudios generales que se denominará Universidad de Chile".

Las tres leyes fundamentales: 1842, 1879 y 1931.

Don Andrés Bello, venezolano y chileno, hispano-americano en rigor y amplitud, recibe el triple encargo: de redactar el proyecto de Ley Orgánica del nuevo plantel, de presidirle como su primer Rector y de pronunciar el solemne discurso inaugural.

Corría el año 1842; para ser más precisos: el 19 de Noviembre se promulga el estatuto legal del "cuerpo encargado de la enseñanza y el cultivo de las letras y ciencias en Chile".

1842, la data sin ejemplar en la Historia Ideológica de mi Patria, pues indica, por antonomasia, un movimiento intelectual enraizado en varios países de América que eclosiona en Chile por la virtud comunicativa de los exilados que en él encuentran el "asilo contra la opresión", y por la capacidad receptiva y creadora de una pléyade de chilenos, encabezada por D. José Victorino Lastarria.

La Universidad establecida por Egaña y estructurada por Bello, nace cual fiel imagen de sus mentes ponderadas, junto al Movimiento del 42, pero no siempre con él.

Acompaña a la ideología democrática y liberal con la ruptura de la barrera interna que impedía a los no doctorados en la de San Felipe formar parte de las Facultades Universitarias, y con la superación del cerco externo en orden a que la Universidad debería extender libérrimamente sus luces a todas las clases sociales.

Afianza, en cambio, su estructura en la figura institucional de la corporación que se extingue, al no darse — como tampoco la tenía en esos tiempos la Universidad de San Felipe — la misión de la Docencia.

La solución de continuidad con el pasado no fué, pues, tan ab-

soluta como lo pretendió el cambio de nombre del plantel y lo ha exhibido hasta ahora el prejuicio hispanófobo de nuestros grandes historiadores del Siglo XIX.

Subsistente la enseñanza superior en las aulas del Instituto Nacional, un lento y gradual proceso de incorporación de la misma a la Universidad tiene lugar hasta que en 1879, la Ley General de la Enseñanza dibuja claramente el renovado perfil de la Universidad como una repartición del Estado, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública, con explícita y fundamental misión docente, en particular la formativa para "el ejercicio de las profesiones científicas y literarias". En ella y sobre ella, el Consejo de Instrucción Pública tiene la dirección y superintendencia de todas las ramas de la enseñanza nacional.

En lo político, la República autocrática de Portales había dado paso a la República democrática y liberal. Como muestra de la emancipación de los espíritus baste indicar que desde 1877, por iniciativa del Ministro Amunátigui, la mujer logra libre acceso a los estudios universitarios y a las diversas profesiones.

Sobreviene el final del "ochocientos" y con él pasa al primer plano en la Educación Pública Chilena una figura que no ha recogido el bronce o el mármol, tal vez porque cada maestro de verdad ya le ha erigido un altar laico dentro de su propio corazón.

Me refiero, con encendida y renovada admiración, a Don Valentín Letelier.

Podrá el progreso científico reducir sus proporciones como sociólogo y como especialista en Derecho Público; pero no ocurrirá otro tanto con el maestro y el Rector visionario. Comprendió muy bien que no era por medio de otra ley reformatoria o abrogatoria que debía lucharse contra el concepto napoleónico, etatista y profesionalizante, que inspiró el régimen jurídico anterior, sino renovando el espíritu universitario. Y, en cumplimiento de tal propósito, creó, desde arriba para dejarla, a continuación, libre, la Federación de Estudiantes; tan vital estamento abandonaba así su condición anárquica o de agrupacionismo ocasional, para transformarse en factor de lucha y progreso. Reformó los métodos y planes de enseñanza o inspiró su reforma, haciendo activos y científicos aquellos, y de contenido nacional y sociológico, éstos. Proclamó, además y como culminación de su pensamiento pedagógico, la Universidad Social, la Universidad del Pueblo, la Universidad de la Nación toda.

En lo fundamental, el Rector Letelier y sus inmediatos continuadores se anticiparon a las reivindicaciones y postulados re-

formistas del movimiento universitario, hecho revolución a partir de 1918 en la mayor parte de los países latino-americanos que ambicionaban transformar la post guerra en una anti-guerra.

Y, por cierto, el Estatuto Orgánico de la Enseñanza Universitaria Chilena hoy en vigencia, dictado bajo la Presidencia del General Ibáñez mediante un Decreto con Fuerza de Ley del año 1931, estatuto que otorga autonomía administrativa y docente, aunque no financiera, a la Universidad, no va más allá que el pensamiento de Letelier y sólo en parte satisface lo perdurable de la ideología reformista americana.

El movimiento reformista americano y su proyección chilena.

Para los observadores ligeros o para aquellos idólatras de las consignas, la Universidad de Chile al no contar con el Cogobierno, la Asistencia Libre y la Docencia Libre en su Estatuto, es una entidad retardataria.

No creemos sea éste el momento de una réplica; pero, sí, de dos brevísimas salvedades y de una digresión.

Si bien el D. F. L. de 1931, aún con imperio, no consulta en amplitud la participación de los estudiantes en la dirección superior de la Universidad — lo que evidentemente constituye una laguna formal —, en el hecho ratificado por las prácticas universitarias—, éstos intervienen, por intermedio de sus delegados libremente elegidos, tanto en el Consejo Universitario como en las Facultades, sin que hasta la fecha se haya producido conflicto alguno que no haya alcanzado armónica solución interna.

En cuanto al Derecho a la Inasistencia y a la Docencia Libre, me permito considerarlos eficaces medios de lucha reformista, pero no principios valederos en una Universidad Nueva, en una Universidad reformada.

De otra parte — y he aquí la digresión—, la Universidad de Chile se ha esmerado en considerar otros aspectos del alumnado, además del docente y el político; me refiero a su situación social y económica, a su esparcimiento, a su agrado de vivir y de colaborar. El Departamento de Bienestar Estudiantil, con su cuerpo de visitadoras sociales y sus servicios de previsión y asistencia médicas, con sus fondos de socorro, su servicio de colocaciones, etc. descarga al estudiante de factores que hacen peligrar su tranquilidad. A lo anterior se agrega que varios pensionados, algunos de propiedad de la Universidad y otros controlados por ella, permiten condiciones de vida decorosas y económicas.

En el aspecto de los esparcimientos y del Deporte, según un Decreto Universitario, ningún alumno puede pertenecer ni defen-

der a otra institución que no sea el Club Deportivo de la Universidad de Chile (la "U"). El Club reune, en consecuencia, a casi todos los profesores y a todos los alumnos de la Universidad y a muchísimos adherentes, lo cual, unido a la excelencia de sus equipos de competencia en atletismo, aviación, basket-ball, box, esgrima, fútbol, hockey, equitación, rugby, alta montaña, etc. y a la posesión de una amplia sede social, de estadios y gimnasios, de un refugio cordillerano, de playas para yachting, de un aeródromo, etc., le hace, desde luego, la entidad deportiva más poderosa del país y un factor de cordialidad y espirítu universitarios.

Volviendo a los Postulados de la Reforma, de los restantes y perdurables principios renovadores, la Universidad de Chile ha alcanzado, como queda dicho, la autonomía docente y administrativa, la democratización de la enseñanza y el activismo de sus métodos, y, por sobre todo, la declaración solemne de la misión social que le compete.

Estructura funcional de la Universidad de Chile.

A la Universidad de Chile "corresponde — según reza el artículo 1.º de su Estatuto Orgánico — el cultivo, la enseñanza y la difusión de las ciencias, las letras y las artes".

Universidad Científica.

Universidad Docente.

Universidad Difusora.

Como síntesis — lo que me he atrevido llamar—, Universidad Social, Universidad "Militante".

Su nombre — permitidme un subrayado especial en ello — no constituye un giro literario, una metáfora que cubra o encubra una Universidad de Estado, o una entidad al servicio de casta, secta o partido. La llamamos y queremos que se la llame "UNIVERSIDAD DE CHILE" porque es expresión del país cuyo apelativo lleva y a él entrega irrestrictos su pensamiento, su acción y su esperanza porque sabe que se identifican con la esperanza, la acción y el pensamiento de Latino-américa.

Dentro y para la Cultura común a todos los hombres y las sociedades libres o en lucha por la Libertad, mi Universidad labora y elabora a la par de la vuestra. El famoso símil de la abeja de Bacon le es apropiado.

Mas, cabe preguntarse: ¿cómo está organizada la Universidad en lo funcional para cumplir tan ingente cometido?

La estructura universitaria chilena ostenta sencillez en sus líneas teoréticas: frente a la Cultura es un todo; frente a los objetos

culturales especiales, el todo se desglosa en Facultades con autonomía relativa para la satisfacción de sus fines gnoseológicos y teleológicos particulares.

Cada Facultad Universitaria reproduce, por tanto, en órbita menor, la cuádruple misión de la Universidad: científica docente, difusora y militante. Las Facultades se coordinan entre sí y con el todo mediante la estructura central y los institutos y servicios comunes, presidido el conjunto por el H. Consejo Universitario, encabezado por el señor Rector de la Universidad e integrado por los Decanos de las Facultades, por los Directores Generales de Enseñanza — para fines de coordinación con la educación que se imparte en lo primario y secundario bajo la directa responsabilidad del Ministerio de Educación Pública — y por representantes del Presidente de la República y de los estudiantes.

A las Escuelas Universitarias — entidades diversas que las Facultades — está reservada la enseñanza de tipo profesional, lo cual cumplen bajo la dependencia administrativa de la autoridad central y la dirección y regulación docente de las Facultades respectivas.

La enseñanza profesional impartida por las universidades particulares, las cuales (Universidad Católica de Chile y Universidad de Concepción) gozan en el resto de plena autonomía, debe ajustarse a los programas de la Universidad de Chile; y las comisiones examinadoras anuales son presididas por un delegado, al menos, de ésta.

En el orden científico, puro o aplicado, son los Institutos los órganos de trabajo, sea bajo la dependencia del Consejo Universitario o la Rectoría, sea bajo la de una o varias Facultades, sea bajo la dependencia mixta con otros entes nacionales.

No os cansaré con una enumeración exhaustiva; bastarán para la finalidad de la información, algunos nombres citados al azar: Instituto de Biología Marina, Instituto de Nutrición, Instituto de Fisiología, Instituto de Anatomía, Instituto Tecnológico y de Normalización, Instituto de Resistencia de Materiales, Observatorio Astronómico, Instituto Experimental "Hacienda Rinconada", Instituto de Estudios Folklóricos, Instituto de Investigaciones Musicales, Instituto de Estudios Legislativos, Instituto de Ciencias Penales, Instituto de Estudios Históricos y Bibliográficos de las Ciencias Jurídicas y Sociales, etc.

La Universidad Difusora.

Una consideración más detallada por su trascendencia americana y por el interés de algunas de sus peculiaridades de funcionamiento, otorgaremos a la Universidad en su tarea divulgadora.

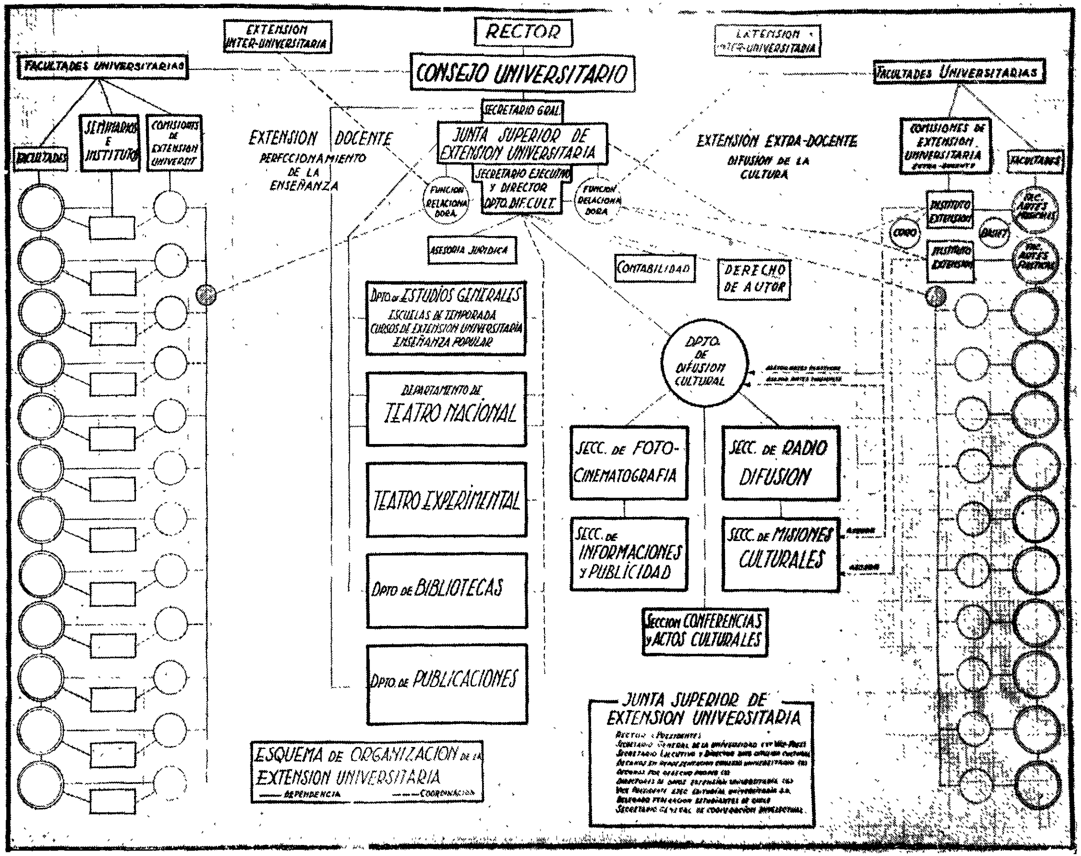
En sus sucesivos períodos de rectorado, la acción universitaria de Don Juvenal Hernández se ha caracterizado por la atención que brindó y brinda a la actividad difusora de la institución de su presidencia. Con ello no ha hecho más que cumplir, ayudado por mejores posibilidades humanas y técnicas, la concepción de Don Valentín Letelier y el mandato de Don Andrés Bello.

Fué en su magistral discurso de apertura de la Universidad de Chile, donde el humanista caraqueño proclamó que esta corporación no estaba llamada a ser estéril arena de debates, ni deleitoso jardín para el discurrir académico, sino depósito donde se acumulan constantemente el progreso y la ilustración y desde el cual se repartirán, de modo inagotable, hacia las clases todas de la sociedad.

La tarea realizada en estos últimos decenios para la satisfacción del mandato de Don Andrés Bello debió convencer a nuestro Poder Legislativo, por cuanto en Enero de 1948, procede a reestructurar la Dirección General de Informaciones y Cultura del Estado, dependiente del Ministerio del Interior, y a transferir su misión informativa oficial y política a la Secretaría General de Gobierno, en tanto que su responsabilidad cultural era entregada a la Universidad. Por tal concepto nos fueron traspasados los deberes, los funcionarios, los equipos e implementos y el local del Departamento de Teatro Nacional, la Administración del Derecho de Autor y los Servicios de Extensión Sociológica y Cultural. No ocurrió otro tanto con todos los correspondientes rubros del Presupuesto Fiscal, de manera que la Universidad ha gravado su ya escuálido fondo de disponibilidades con el mantenimiento de una organización tan compleja y costosa, como trascendente para la colectividad.

Nos alienta la esperanza de que la actitud de los órganos del Estado cambiará en el futuro, y ya despuntan algunas iniciativas del Poder Ejecutivo y del Congreso para proveer de mayores ingresos a los Servicios de Extensión Universitaria en consideración a su obligación de satisfacer el Derecho a la Cultura que se reconoce al Pueblo. Empero, cualquiera que sea la resolución que en el futuro se adopte, la Universidad se enorgullece de que las clases trabajadoras están con ella y de que esta colaboración ha llegado al punto de que los sindicatos obreros han empezado a desprenderse de los fondos para fines culturales de sus presupuestos internos, para ponerlos a disposición de la labor nacional universitaria.

A los efectos de dar a los Servicios de Extensión Universitaria una organización racional que comprendiera los que del Estado le habían sido traspasados, la Universidad dicta, en Enero de 1949, un Decreto Orgánico (véase Anexo N.º 1) que puede ser representado gráficamente en la siguiente forma:


RECTOR
CONSEJO UNIVERSITARIO
EXTENSION INTER-UNIVERSITARIA
FACULTADES UNIVERSITARIAS
SECRETARIO GRAL
JUNTA SUPERIOR DE EXTENSION UNIVERSITARIA
SECRETARIO EJECUTIVO Y DIRECTOR DPTO. DIF. CULT.
FUNCION RELACIONADORA
EXTENSION DOCENTE
PERFECCIONAMIENTO DE LA ENSEÑANZA
EXTENSION EXTRA-DOCENTE
DIFUSION DE LA CULTURA
FACULTADES
SEMINARIOS E INSTITUTOS
COMISIONES DE EXTENSION UNIVERSIT
COMISIONES DE EXTENSION UNIVERSITARIA
INSTITUTO EXTENSION
CORO
ASESORIA JURIDICA
CONTABILIDAD
DERECHO DE AUTOR
DPTO. DE ESTUDIOS GENERALES
ESCUELAS DE TEMPORADA
CURSOS DE EXTENSION UNIVERSITARIA
ENSEÑANZA POPULAR
DEPARTAMENTO DE TEATRO NACIONAL
TEATRO EXPERIMENTAL
DPTO DE BIBLIOTECAS
DPTO. DE PUBLICACIONES
DPTO. DE DIFUSION CULTURAL
SECC. DE FOTO-CINEMATOGRAFIA
SECC. DE RADIO DIFUSION
SECC. DE INFORMACIONES Y PUBLICIDAD
SECC. DE MISIONES CULTURALES
SECCION CONFERENCIAS Y ACTOS CULTURALES
JUNTA SUPERIOR DE EXTENSION UNIVERSITARIA
ESQUEMA DE ORGANIZACION DE LA EXTENSION UNIVERSITARIA
DEPENDENCIA
COORDINACION

Daré una ligera noticia sobre la acción de cada uno de los Servicios, acentuando aquellos aspectos que puedan tener un interés funcional o de intercambio para el medio uruguayo.

En primer término, aunque carece de una misión activa para la cultura, pero sí tiene la de estímulo para la creación artística con los fondos provenientes de autores no individualizados o de obras del dominio público, debo mencionar la "Administración del Derecho de Autor", servicio encargado de la cobranza y distribución del "Pequeño Derecho" o "Derecho de Ejecución".

El Instituto de Extensión Musical, dependiente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales e integrante de la Extensión Universitaria, tiene a su cargo la Orquesta Sinfónica de Chile y otros conjuntos menores y de cámara, el Ballet y el Coro Universitarios.

El Instituto de Extensión de las Artes Plásticas, en la misma situación que el anterior, pero con respecto a la Facultad de Ciencias y Artes Plásticas. Cuenta con el Museo de Arte Contemporáneo (sito en la Quinta Normal), el Museo de Arte Popular (en el cerro Santa Lucía) y varias salas libres. Le corresponde el envío, recepción y fomento de las exposiciones de escultura y pintura extranjeras y nacionales.

El Departamento de Estudios Generales, cuyo órgano más importante está constituído por las Escuelas de Temporada, institución ésta que en la sola temporada de Verano congrega a más de tres mil alumnos, entre los cuales se cuentan tradicionalmente varios centenares de estudiantes y becarios de toda América. Su delegado en el Uruguay es el Dr. Eugenio Petit Muñoz; y como ex-Director de dichas Escuelas puedo dar fe que las representaciones de este país destacaron siempre entre las mejores.

El Departamento de Teatro Nacional, a quien incumbe el fomento del teatro chileno y la organización o estímulo de conjuntos profesionales para ~~que efectúen~~ jiras por o fuera del territorio.

El Teatro Experimental, sin duda el mejor conjunto de su género que existe entre nosotros, anexo al cual funcionan Escuelas de Arte Escénico, Escenografía, Maquillaje, etc. Su repertorio es amplísimo y ecléctico; a la par que monta obras del repertorio clásico europeo, estrena discutidas piezas modernas como "La Visita del Inspector", "Montserrat", "La Muerte de un Vendedor", etc.

El Departamento de Publicaciones responde por la producción impresa de la Universidad, particularmente por sus más que centenarios "Anales". En colaboración con la Editorial Universitaria (sociedad anónima controlada por la Universidad) y la Editorial Ju-

rídica de Chile (creada por ley con fondos propios, bajo el patrocinio del Congreso Nacional y de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales) atiende la compleja tarea de imprimir desde los "Apuntes de Curso" y las tesis de prueba hasta los tratados magistrales. La Librería Universitaria tiene a su cargo el expendio de las obras lanzadas por ambas editoriales y la importación de libros extranjeros.

El Departamento de Bibliotecas mantiene la Biblioteca Central y el canje internacional, y dirige técnicamente la labor de las bibliotecas especializadas de las Escuelas y Facultades Universitarias.

Finalmente, menciono el Departamento de Difusión Cultural, que tengo el honor de dirigir, con sus Secciones: de Foto-cinematografía, de Radiodifusión, de Conferencias y Actos Culturales, de Misiones Culturales y de Informaciones. (En el Anexo Nº 2 proporciónase un detalle de los trabajos que cumplen estas Secciones).

Así realiza la Universidad de Chile su misión divulgadora.

El deber de las Universidades de América Latina.

Universitarios uruguayos:

Perdonad que mi total entrega a un cometido y mi filial cariño hacia el Alma Mater hayan dado a esta conferencia una extensión desusada y riesgo cierto de fatiga para vosotros.

Olvidad, en la medida que podáis, las imperfecciones y lagunas de una exposición que sobrepasó la síntesis propuesta, pero, no agotó lo fundamental del tema.

Recoged, en cambio, la seguridad que os doy en orden a que conocemos la precariedad y pequeñez de lo realizado por Chile en comparación de la grandeza de la obligación correlativa al Derecho a la Cultura de que es titular la Sociedad, consciente ya de sus fueros.

Y permitid que cierre mis palabras a manera de oración laica, con un llamado a vuestros espíritus fraternos para marchar hacia la unión cada vez más íntima y solidaria de las Universidades de Latino-américa. Unidas tendrán mejor título que cualquier otro Poder para realizar en proyección continental el ideario artiguista de una confederación de nuestros pueblos en el respeto de sus soberanías particulares, en la igualdad de sus derechos — no importando cuales fueren sus dimensiones físicas—, en un creador intercambio cultural, sobre la base perdurable de la Libertad.

ANEXO Nº 1

DECRETO ORGANICO DE LA EXTENSION UNIVERSITARIA

Aprueba el Proyecto de Reestructuración de los Servicios de Extensión Universitaria.

SANTIAGO, 6 de Enero de 1949.

Con esta fecha la Rectoría de la Universidad ha expedido el siguiente decreto:

N.º 20. — Visto lo acordado por el H. Consejo Universitario, en sesión de 28 de Diciembre último; y considerando:

Que EL ARTICULO 1.º del Estatuto Orgánico de la Enseñanza Universitaria asigna a la Universidad de Chile la misión de difundir las ciencias, las artes y las letras, y, en general, la cultura:

Que el artículo 53 del mismo cuerpo de disposiciones, complementado por los artículos 54 y 55, a la vez que señala los medios para cumplir tal misión, se refiere, separada y respectivamente al perfeccionamiento de la enseñanza y a la difusión de la cultura, bajo la denominación genérica de Extensión Universitaria;

Que mientras, de una parte, los actuales Servicios denominados de Extensión Universitaria y de Difusión Cultural, han debido cumplir indistintamente las dos actividades a que alude el considerando anterior, con el consecuencial crecimiento de su importancia, de su estructura administrativa y de sus necesidades económicas, de otra, las Facultades Universitarias aumentaron considerablemente su preocupación en el mismo sentido, de tal manera que resultan hoy insuficientes las medidas de coordinación adoptadas por el Decreto N.º 734, de 13 de Julio de 1945, y por otras resoluciones de la Rectoría;

Que el problema referido se ha hecho tanto más notable con el traspaso a la Universidad — en virtud de la ley N.º 8939, de 5 de Enero, y el D. F. L. N.º 4794, de 5 de Junio de 1931 — de los organismos, establecimientos y funciones de tipo cultural antes pertenecientes a la Dirección General de Informaciones y Cultura;

Que a las varias cuestiones de orden administrativo y funcional suscitadas por la anexión de servicios provenientes de una repartición del Estado, y por el traspaso de una importante planta de funcionarios y de cuantiosos bienes y elementos de trabajo, se agrega el problema que hasta ahora no se hayan recibido del Fisco los fondos indispensables para su normal actividad y empleo;

Que los considerandos anteriores ponen en evidencia la necesidad de proceder a una reestructuración racional de los diversos Servicios que cumplan funciones de difusión de la cultura y facilitan a las Facultades Universitarias los medios indispensables para realizar la labor de extensión que les corresponde; y la conveniencia de coordinar más eficazmente las actividades de aquéllos y de éstas, de crear mayor unidad en la Dirección Superior de Extensión Universitaria, de proveer a un mejor y general aprovechamiento de los bienes y elementos con que se cuenta, y de redistribuir al personal respectivo de acuerdo con sus méritos, aptitudes y antigüedad, para lograr así el perfeccionamiento y la aplicación de la labor de Extensión que cumple la Universidad de Chile,

DECRETO:

Artículo 1.º — La Extensión Universitaria comprenderá los orga-

nismos y las funciones para el perfeccionamiento de la enseñanza y difusión de la Cultura, que se reestructurarán por el presente Decreto Orgánico, y aquellos con que cuenta o contarán las Facultades Universitarias para el mismo objeto, coordinados con los anteriores en la forma que se establece en los artículos siguientes.

Artículo 2.º — Las Facultades Universitarias proveerán a la Extensión Cultural por medio de los Servicios y Departamentos individualizados en el Artículo 3.º y los análogos que se creen; y a la realización de los cursos libres y post graduados, cuyas bases regulan los artículos 54 y 55 del Estatuto Universitario, con la colaboración de los dichos Servicios y Departamentos, o por separado o en unión con entidades no universitarias o con otras universidades en casos especiales y con conocimiento de la JUNTA SUPERIOR que se crea por el Artículo 5.º.

Para los fines precedentes, las Facultades que no contaren con organismos especiales crearán COMISIONES DE EXTENSION UNIVERSITARIA de acuerdo con el Reglamento Orgánico respectivo.

Artículo 3.º — (Sustituído por el artículo 2.º del decreto N.º 2407). Proveerán a la Extensión Universitaria en cumplimiento de sus fines propios o en cooperación de las Facultades, las siguientes reparticiones:

A) EL DEPARTAMENTO DE DIFUSION CULTURAL
B) EL DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS GENERALES
C) EL DEPARTAMENTO DE TEATRO NACIONAL
D) EL DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECAS
E) EL TEATRO EXPERIMENTAL.

Artículo 4.º — Sin perjuicio de la dependencia separada establecida por leyes o decretos especiales, se considerarán como integrantes de la EXTENSION UNIVERSITARIA y sujetos, además de sus funciones específicas al deber de cooperación a las Facultades Universitarias y a las reparticiones premencionadas, al DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES, al INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL y al INSTITUTO DE EXTENSION DE LAS ARTES PLASTICAS.

Artículo 5.º — (Sustituído por el decreto N.º 2407). "La Dirección Superior de la Extensión Universitaria será ejercida, sin desmedro de las atribuciones propias y jerarquía que competen al Rector y al Consejo Universitario, por una Corporación que se denominará "Junta Superior de Extensión Universitaria".

Compondrán esta Junta:

El Rector que la presidirá;

El Secretario General de la Universidad, con la calidad de primer Vice-Presidente;

Cinco Decanos, tres por derecho propio y dos nombrados por el Consejo Universitario, uno de los cuales por elección de la Junta, ejercerá la segunda vice-presidencia;

Un Secretario Ejecutivo que lo será el Director del Departamento de Difusión Cultural, o en su defecto, un Jefe de algunas de las restantes reparticiones o entidades mencionadas en los Arts. 3.º y 4.º, designados por la Junta;

El Director del Instituto de Extensión Musical;
El Director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas;
El Director del Departamento de Difusión Cultural;
El Director del Departamento de Estudios Generales;
El Director del Departamento de Teatro Nacional;
El Director del Departamento de Bibliotecas;
El Director del Departamento de Publicaciones;
El Director del Teatro Experimental;

El Secretario General de la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual;
El Gerente de la Editorial Universitaria; y
Un delegado de la Federación de Estudiantes de Chile.

Los Decanos de las Facultades de Filosofía y Educación de Ciencias y Artes Musicales y de Ciencias y Artes Plásticas, serán miembros de la Junta por derecho propio.

Cuando en una misma persona recaiga, por dos motivos diferentes, la calidad de Miembro de Junta, se entenderá que esa persona puede ejercer simultáneamente ambas representaciones y ninguno de los servicios afectados tendrá derecho, en consecuencia, a ser representado por otra persona.

Artículo 6.º — Los Institutos, Departamentos y demás Servicios de Extensión Universitaria podrán constituir, de acuerdo con sus correspondientes Reglamentos Orgánicos, con el Reglamento General o, en su defecto, previa autorización, de la Junta Superior, **Juntas o Consejos** Especiales, presididos por el correspondiente Director, con atribuciones de asesoría, proposición y patrocinio, sin perjuicio de las delegadas que la Junta Superior pueda confiarles o de las que aprueba el Consejo Universitario.

El Instituto de Extensión Musical y el Instituto de Extensión de las Artes Plásticas, continuarán con el régimen de juntas establecidas por sus Reglamentos Orgánicos.

Artículo 7.º — Se traspasan al Instituto de Investigaciones Musicales las funciones y bienes del Departamento de Música Popular que perteneció a la Dirección General de Informaciones y Cultura, y que fueron entregados a la Universidad.

El Coro de la Universidad de Chile dependerá del Instituto de Extensión Musical.

La colaboración que el Instituto deberá prestar al Departamento de Difusión Cultural, en particular a su Sección de Misiones Culturales, se hará efectiva por intermedio de uno o varios Asesores — Delegados designados por él.

Artículo 8.º — El denominado "Departamento de Bellas Artes" bajo el régimen de la Dirección General de Informaciones y Cultura, se refundirá con el Instituto de Extensión de Artes Plásticas el cual destacará los Asesores-Delegados a que se refiere el inciso final del Artículo precedente y para el fin que en él se indica.

El Museo de Arte Popular dependerá del Instituto de Extensión de las Artes Plásticas.

Artículo 9.º — El Departamento de Escuela de Temporada y Cursos de Extensión Universitaria atenderá a la realización de Curso de Perfeccionamiento y Cursos de Difusión de la Cultura agrupados en escuelas con la sucesión de las diversas estaciones, o sin sujeción a este sistema.

Para la programación y desarrollo, por su iniciativa, de Cursos Libres, Post-graduados y de Perfeccionamiento en general, la Dirección de este Departamento deberá contar con el asentimiento y la colaboración de las respectivas Facultades Universitarias o, en su defecto, con la aprobación de la Junta Superior, las cuales Facultades, a su vez, del mismo modo que los profesores universitarios, utilizarán el Departamento de Escuelas de Temporada para los efectos de los Artículos 54 y 55 del Estatuto Universitario.

Artículo 10º — La Administración del Pequeño Derecho de Autor pasará a formar parte, como un servicio semi-autónomo regido por un Reglamento Especial, de la Tesorería General de la Universidad.

De los fondos que ingresen por concepto del Artículo 8.º de la Reglamentación vigente se hará uso por partes iguales, para el fomento y la divulgación: a) de la música chilena, b) del teatro nacional, c) de la literatura, las artes plásticas, el cine y la cultura en general, de acuerdo con los planes que presentarán el Instituto de Extensión Musical, el Departamento de Teatro Nacional y el Departamento de Difusión Cultural con la colaboración del Instituto de Extensión de las Artes Plásticas.

Artículo 11º — El Departamento de Bibliotecas tendrá por base la Biblioteca Central y atenderá las funciones de catalogación y control de las demás bibliotecas universitarias y, en unión con el Departamento de Difusión Cultural, la circulación del Libro.

Artículo 12º — El Departamento de Difusión Cultural quedará integrado por las siguientes Secciones: de Misiones Culturales, Foto-Cinematografía, de Radio Difusión, de Informaciones y Publicidad y de Conferencias y Actos Culturales.

Artículo 13º — Los Servicios de Extensión Universitaria con excepción del Instituto de Extensión Musical, tendrán contabilidad central subordinada a la Tesorería General de la Universidad, que confeccionará los Presupuestos, supervigilará los ejercicios financieros y conservará los bienes de todos los organismos a que se refiere el presente Decreto.

Artículo 14º — El Reglamento Orgánico y Reglamentos Especiales establecerán la estructura interna, las atribuciones y deberes de todas las entidades integrantes de la Extensión Universitaria.

Artículo 15º — Derógase el Decreto N.º 734, de 30 de Julio de 1945 y demás disposiciones universitarias pertenecientes en todo aquello que no se compadezcan con el presente Decreto.

Además, por Decreto N.º 2407, de 21 de Noviembre de 1949, se creó en la siguiente forma:

DECRETO:

1.º — Créase, como Organismo integrante de la Junta Superior de Extensión Universitaria, el Departamento de Estudios Generales bajo la Dirección de dicha Junta.

Este Departamento estará constituído por los hasta hoy denominados "Departamentos de Escuelas de Temporada y Cursos de Extensión Universitaria" y "Departamento de Enseñanza Popular "Valentín Letelier" y por los Cursos de Bibliotecomía y de Corresponsal Taquígrafo, que funcionan dependientes del Departamento de Bibliotecas y del Departamento de Bienestar Estudiantil, respectivamente.

La Junta Superior de Extensión Universitaria propondrá a la consideración del H. Consejo Universitario, un Reglamento especial que determinará la estructura interna, las atribuciones, deberes y funciones del nuevo Departamento.

Dése cuenta al H. Consejo Universitario, Tómese razón, comuníquese y publíquese. (Fdo.) **Juvenal Hernández**, Rector. **E. L. Marshall**, Secretario General.

ANEXO Nº 2

FUNCIONES DEL DEPARTAMENTO DE DIFUSION CULTURAL

Noticia General. — De acuerdo con el Art. 12 del Decreto Universitario N.º 20, de 6 de enero de 1949, el Departamento de Difusión Cultural se encuentra integrado por las siguientes secciones: de Misiones Culturales, de Foto-Cinematografía, de Radio-Difusión, de Conferencias

y Actos Culturales y de Informaciones y Publicidad. Además, cuenta con la Asesoría de Artes Plásticas, con la Asesoría Musical, y la Secretaría Relacionadora con los Organismos de Difusión Cultural entre los estudiantes.

Con respecto a las funciones que corresponden a dichos organismos, debo expresar que ellas se encuentran fijadas, en cierto modo, en el D. F. L. N.º 4794, de 5 de junio de 1948.

Nos ocuparemos de las actividades de las diversas secciones de acuerdo con su organización actual.

Misiones Culturales. — Le corresponde, en general, la organización y realización de jiras de difusión cultural a provincias y al extranjero, y de espectáculos, actos o veladas al aire libre o en locales no universitarios de Santiago y, en particular:

a) organización de jiras a provincia o actuaciones en Santiago del Teatro Experimental, la Orquesta Sinfónica, el Ballet, la Opera, el Coro de la Universidad, etc., o la cooperación con estas entidades cuando ellas deseen realizar actos de su competencia;
b) transformación y funcionamiento de los vagones culturales de ferrocarril;
c) funcionamiento y mantenimiento del furgón-cine;
d) organización y funcionamiento de bibliotecas-móviles;
e) realización de exposiciones artísticas y científicas a provincias;
f) jiras de conferenciantes y profesores a provincias;
g) organización de actos culturales y artísticos por propia iniciativa o a petición de las autoridades o entidades culturales, en Santiago y en provincias;
h) en unión con el servicio de Foto-Cinematografía, realización de funciones de cine y exposiciones fotográficas; e
i) organización de jiras de conocimiento de Chile, con elementos universitarios o extra-universitarios.

Informaciones y Publicidad. — Le corresponde, en general, procurar al público cabal y oportuna noticia, gráfica o auditiva, sobre la actividad universitaria y, en particular:

a) hacer llegar a diarios, revistas y radio-difusoras, las noticias referentes a las actividades desarrolladas por estos Servicios en la parte que ellas pueden interesar al público, tales como conferencias, actos académicos, exposiciones, etc.;
b) llevar a la prensa y a las radio-difusoras las noticias relacionadas con las diversas Facultades Universitarias;
c) dar a las informaciones que emanan de ella un carácter que no sea meramente noticioso, sino de ampliación de antecedentes y de ilustración para el público;
d) el acopio, clasificación y distribución, por propia iniciativa o a requerimiento, de las informaciones concernientes a la vida cultural, económica, social y jurídica de Chile;
e) organización de un fichero de personalidades del mundo universitario, artístico, cultural, científico, gubernativo, etc.;
f) realización de un "censo cultural" destinado a llevar un registro de todas las actividades que tengan ese carácter;
g) fijación de un mapa folklórico de Chile con la ubicación de artesanías de tipo popular; y
h) publicación de folletos de divulgación relativos a la actividad de los servicios y a aspectos de interés de nuestro país.

Foto-Cinematografía. — Le corresponde, en general, como su nom-

bre lo indica, atender todo lo concerniente a la actividad fotográfica y cinematográfica; y, en particular:

a) mantener un archivo fotográfico nacional y universitario (negativos y diapositivos);
b) realización de films o micro-films científicos, documentales y culturales (acaba de exhibir un documental sonoro de 25 minutos sobre la Isla de Pascua);
c) realización de funciones cinematográficas;
d) realización de exposiciones fotográficas;
e) contribuciones a las diversas entidades públicas y culturales con trabajos foto-cinematográficos para la divulgación de Chile;
f) organización y manteniemiento de una filmoteca de tipo cultural y científico;
g) colaborar con las restantes secciones del Departamento;
h) funcionamiento de un laboratorio para los fines de las letras anteriores.

Conferencias y Actos culturales. — Le corresponde, en general, la organización de actos de la naturaleza que se indica; y, en particular,

a) el control de los locales destinados a actos culturales, tanto en la Casa Central como en el edificio de Alameda R. O'Higgins Nº 528, correspondiéndole su distribución y cesión;
b) organización de conferencias y otros actos culturales, ya sean del patrocinio del servicio o de las diversas Facultades;
c) organización de todo lo relativo a viajes de profesores o conferenciantes extranjeros (obtención de pasajes, reserva de hoteles, etc.);
d) reparto de invitaciones para las conferencias y actos que se realizan bajo su patrocinio o el de las Facultades y, con la cooperación de la Sección Informaciones y Publicidad, realizar la propaganda respectiva;
e) mantenimiento de un fichero de actos realizados en los locales que controla;
f) mantenimiento de un fichero biográfico (con fotografías) de los conferenciantes que disertan en la Universidad;
g) mantenimiento de un fichero de recortes de prensa relacionados con las actividades que desarrolla; y
h) traducción de correspondencia en idiomas extranjeros y atención de conferenciantes que no hablan castellano.

Radio-Difusión. — Le corresponde, en general, la radio-difusión de tipo cultural y artístico; y, en particular:

a) realizar audiciones radiales con intervención de conferenciantes nacionales y extranjeros (síntesis de disertaciones dadas en los locales universitarios);
b) realizar transmisiones conmemorativas de efemérides nacionales y extranjeras;
c) realizar audiciones de divulgación musical con la colaboración de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales;
d) realizar transmisiones de divulgación literaria, especialmente en lo nacional, presentando obras y valores nuevos;
e) transmitir, con la colaboración de la Sección Informaciones y Publicidad, noticiarios de interés cultural.
f) realizar grabaciones de todo tipo; y
g) confeccionar guiones y libretos para proporcionar a las emisoras de provincia y del extranjero.

ALFONSO LLAMBIAS DE AZEVEDO

EL MODERNISMO

No sé que hasta ahora se haya investigado cómo y cuándo surgió la expresión modernismo o modernista. No creo que pueda endosársele a nadie su paternidad. Debió utilizarse primeramente para caracterizar ciertas manifestaciones de la vida contemporánea, audazmente concebidas y expresadas, hostiles al entendimiento y sensibilidad del vulgo o de la clase culta más conservadora. Hasta sospecho que con el término se haya pretendido denominar con intención peyorativa el nuevo rumbo que tomaba el arte y la literatura a través de lo que Nordau entendía que perturbaba y corrompía las miras de una generación. Si en Francia el mote "decadente" fué usado como injuria para aquellos que agotaban recursos de toda especie a fin de consolidar un estado de espíritu revolucionario, no es de extrañar que con el mismo menosprecio se llamara "modernistas" a los destemplados creadores o inexperientes teorizantes que en otros medios arrojaban sus primeras piedras.

Para calificar lo extravagante, lo raro, lo exótico, lo que no puede emplazarse dentro de lo tradicionalmente admitido, surge con frecuencia el término, no muy preciso las más veces, con el que se distingue de una manera general lo que contraría el inmediato placer estético. Se sabe de sobra cómo en todos los tiempos el arte y la literatura se ven acechados por la incultura o ingenuidad del público y por la propaganda malevolente de intelectuales que hacen de las aspiraciones renovadoras de una época el blanco de sus diatribas o de su sectarismo. Y no siempre son argumentos los que se esgrimen, sino que se recurre a la palabra, al calificativo, más presuntuoso y menos comprometedor, con el que se dice todo y nada al mismo tiempo. Muchas veces, hasta la más seria crítica adopta el término con el que se designa algo vagamente adivinado y cuyos caracteres pretende luego desentrañar; pero en tanto van y vienen análisis, descubrimientos técnicos, minuciosas comprobaciones, ya la expresión, precisa o no, ha tomado cuerpo y se impone no sólo en el lenguaje popular sino también en el erudito. De esta manera, pues, no es aventurado suponer que la palabra modernismo o modernista señalara en un principio el conjunto de valores al margen de las preferencias del vulgo, para luego caracterizar con ella, arbitrariamente, toda la producción li-

teraria escrita en español que exudara influencia galicana. Aún siendo falso este último aserto, se pretendió tener así la clave de todo lo moderno.

La poesía de Manuel Reina o de Ricardo Gil, en España, la de Martí, Gutiérrez Nájera o Díaz Mirón, en América, los llamados precursores, tuvo muy contados lectores y la crítica no se ocupó seriamente de las novedades que hoy apreciamos. Recién con la publicación de Azul (1888) se tienen pruebas de que allí apunta "todo un movimiento de reacción contra la retórica caduca y el romanticismo falso, en anhelos informulados pero evidentes de sinceridad, de renovación, de afirmación de la personalidad". (1) Valera, a pesar de sus reticencias, pero con el influjo de su personalidad, al elogiar la obra del joven nicaragüense rubrica con su "sabe de todo lo moderno europeo" (2) el naciente impulso renovador frente a un público sorprendido que tal vez esperaba la palabra de un crítico renombrado para transformarse en partidario. Y este público, en el que incluímos también a los intelectuales, que muy a tientas y con las intenciones ya dichas calificaba de modernistas tales extravagancias, va a ser el que escudándose circunstancialmente en juicios que respeta dará denominación al movimiento. Pero lo cierto es que andando el tiempo, muy poco o nada se gana con la expresión, ya que la incertidumbre y confusión a propósito de la verdadera naturaleza de lo que llaman modernismo es inmensa.

El propio Darío provoca la desorientación, en cuanto es distinto a todos, y todos, a su vez, siendo distintos a él, son nuevos también. De la Barra, en su conocido prólogo, decía que "su originalidad incontestable está en que todo lo amalgama, lo funde y lo armoniza en un estilo suyo, nervioso, delicado, pintoresco, lleno de resplandores súbitos y de graciosas sorpresas, de giros inesperados, de imágenes seductoras, de metáforas atrevidas, de epítetos relevantes y oportunísimos, y de palabras bizarras, exóticas aún, mas siempre bien sonantes". (3) No lo cree un decadente porque "no ensarta palabras para aparentar ideas" (4); y luego de afirmar que tiene mucho de Hugo, de Saint Victor, de d'Amicis, de Daudet, etc., expresa que "aquellos ingenios diversos, aquellos estilos, todos aquellos colores y armonías, se aúnan y funden en la paleta del

(1) Contreras, Francisco: **Rubén Darío. Su vida y su obra.** Ediciones Ercilla. Santiago de Chile, 1937, pág. 39.

(2) Valera, Juan: [Prólogo recogido por Julio Saavedra Molina y Erwin K. Mapes en **Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile,** Tomo I, Santiago de Chile, 1939, págs. 197-198].

(3) De la Barra, Eduardo: [Prólogo recogido en obra citada, pág. 165].

(4) Obra citada, pág. 172.

escritor centroamericano, y producen una nota nueva, una tinta suya, un rasgo genial y distintivo que es el sello del poeta. De aquellos diferentes metales que hierven juntos en la hornalla de su cerebro, y en el que él ha arrojado su propio corazón, al fin se ha formado el bronce de sus azules". (5) Unos meses después Valera habla de su "originalidad muy extraña" (6), de su "buen castellano" (7), del "espíritu cosmopolita" (8) de que está impregnado; que se entrevén los "libros franceses" (9), y coincide con de la Barra en que "lo primero que se nota es que está Vd. saturado de toda la más flamante literatura francesa. Hugo, Lamartine, Musset, Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier, Bourget, Sully Prudhomme, Daudet, Zola, Barbey d'Aurevilly, Cátulo Mendès, Rollinat, Goncourt, Flaubert y todos los demás poetas y novelistas han sido por Vd. bien estudiados y mejor comprendidos y Vd. no imita a ninguno; ni es Vd. romántico, ni naturalista, ni *neurótico*, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano, usted lo ha revuelto todo; lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quinta esencia". (10)

Años después Rodó dirá que "su poesía llega a los oídos de los más como los cantos de un rito no entendido"; que "no cabe imaginar una individualidad literaria más ajena que ésta a todo sentimiento de solidaridad social y a todo interés por lo que pasa en torno suyo"; que "sella los ojos a la impresión de lo vulgar". Habla también de su "individualismo soberbio", de su inclinación "entre epicúrea y platónica", luego de afirmar que "no es el poeta de América" y que "América actual es, para el arte, un suelo bien poco generoso". (11) Por fin, Rodó expresa su intención renovadora, solidarizándose así con la obra del poeta: "Yo soy un *modernista* también; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas. Y no hay duda de que la obra de Rubén Darío responde, como una de tantas manifestaciones, a ese sentido superior; es en el arte una de las formas personales de nuestro anárquico idealismo contemporáneo; aunque no lo sea — porque no tiene intensidad para ser nada serio — la obra frívola y fugaz de los que

(5) Obra citada, pág. 164.
(6) Obra citada, pág. 197.
(7) Obra citada, pág. 197.
(8) Obra citada, pág. 197.
(9) Obra citada, pág. 198.
(10) Obra citada, pág. 200.
(11) Rodó, José Enrique: **Rubén Darío en Hombres de América**, Editorial Cervantes, Barcelona, 1931, págs. 118, 119, 121, 125.

le imitan, el vano producir de la mayor parte de la juventud que hoy juega infantilmente en América al juego literario de los colores". (12)

* * *

En los anteriores testimonios es fácil advertir cómo el acento recae sobre el manifiesto individualismo, la asimilación de obras francesas de muy variada orientación, la preocupación verbal, el refinamiento y la afirmación de un espiritualismo en franca reacción contra el prosaísmo realista y positivista. Capítulo aparte merecería, tal vez, la afirmación de que no es el poeta de América, en donde implícitamente está comprendida la negación al descubrimiento — voluntario o involuntario — de la autóctono. Pero aún siendo controvertible tal supuesto, lo cierto es que Darío, que es quien atrae casi exclusivamente la atención del mundo intelectual, da origen a que la crítica y el público se refieran a una literatura nueva, extraña, sin raíces americanas, con una melodía exterior e interior que contradice los sentimientos y actitudes con que hasta entonces se estaba familiarizado. De esta manera se pasó —transitoriamente— a designar como modernista toda expresión literaria de contenido paramental.

Entre tanto, Darío, que sin duda estaba convencido que lo suyo no era más que una experiencia, ejercicios poéticos en pos de esencias más firmes, había señalado el propósito de su arte, encadenándolo a las más variadas y sugestivas afirmaciones.

Unos meses antes de la aparición de "Azul", había publicado en Santiago (13) un estudio sin mayores pretensiones sobre "Catulle Mendès — Parnasianos y decadentes", que Valera y Rodó no conocieron, considerado por Saavedra Molina como el primer manifiesto (?) modernista. Marasso hace uso de sus términos para demostrar que animaba a Darío "el ardor de la inspiración descubridora". (14) Allí expresaba el poeta: "Creen y aseguran algunos que es extralimitar la poesía y la prosa, llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música. No. Es dar toda la soberanía que merece al pensamiento escrito, es hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión, es utilizar todas las modalidades

(12) Obra citada, pág. 163.

(13) Apareció en el diario **La Libertad Electoral** del 7 de Abril de 1888.. Los fragmentos citados más adelante están tomados de la obra de Saveedra Molina y Mapes.

(14) Marasso, Arturo: **Rubén Darío y su creación poética**, Biblioteca Nueva, Buenos Aires, pág. 24.

de la lengua en exponer todas las claridades del espíritu que concibe". Señala a los Goncourt como los iniciadores de esta cruzada y a Mendès continuándola, todos atacados por una crítica llena de "mala fe o ceguera". Destaca el propósito que consiste en "pintar la grandeza o los esplendores de una idea en el cerco burilado de una buena combinación de letras; lograr no escribir como los papagayos hablan, sino hablar como las águilas callan; tener luz y color en un engarce, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera he ahí el misterio. Y para eso, nada de burgueses literarios, ni de frases de cartón". Al hacer el elogio de Mendès, precisa algunos valores de su técnica: "aborrece a los gramáticos, a los filólogos de pacotilla, a los descuartizadores de las partes de la oración, por sus disciplinas, por sus anteojos, porque aturden con sus reglas y se sientan sobre sus diccionarios; y no obstante, es Mendès gramático consumado, puesto que no olvida nunca ser correcto y bello al escribir. Conoce más que lo que enseña el señor profesor; tiene el instinto de adivinar el valor hermoso de una consonante que martillea sonoramente a una vocal; y gusta de la raiz griega, de la base exótica, siempre que sea vibrante, expresiva, melodiosa. Sabe que hay vocablos maravillosamente propensos a la armonía musical. Las letras forman, por decir así, sus cristalizaciones en el lenguaje. Las eles bien alternadas con eses y enes, enlazando ciertas vocales, la *q* y la *y* griega, son propicias a las palabras melódicas. Hay letras diamantinas que se usan con tiento, porque, si no, se quiebran formando hiatos, angulosidades, cacofonías y durezas". Lamenta que en castellano pocos se interesen por la forma artística, habiendo en el pasado un tesoro magnífico; "pocos toman de Santa Teresa, la doctora que retorcía y laminaba y trenzaba la frase; de Cervantes, que la desenvolvía armoniosamente; de Quevedo, que la fundía y vaciaba en caprichoso molde de raras combinaciones gramaticales. Y tenemos, quizá más que ninguna otra lengua, un mundo de sonoridad, de viveza, de coloración, de vigor, de amplitud, de dulzura; tenemos fuerza y gracia a maravilla". Se cuenta por fin entre los que sacan "del joyero antiguo el buen metal y la rica pedrería, para fundir, montar y pulir a capricho, volando al porvenir, dando novedad a la producción, con un decir flamante, rápido, eléctrico, nunca usado, por cuanto nunca se ha tenido a la mano, como ahora, todos los elementos de la naturaleza y todas las grandezas del espíritu".

No cabe duda que Darío queda deslumbrado por el prodigio verbal de Mendès, por su refinamiento, fuerza y gracia. Hasta qué punto estaba familiarizado con la obra del director de la "Revue Fantaisiste" no lo sabemos; por qué le impresionó más Mendès que Leconte de Lisle o Heredia, tampoco. En "Historia de mis libros"

dice que "Mendès fué mi verdadero iniciador" (15), luego de indicar que el origen de la novedad "fué mi reciente conocimiento de autores franceses del Parnaso" (16).

El primer volumen del "Parnaso Contemporáneo" aparece en 1866, cuando Leconte de Lisle y Heredia ya eran famosos, con poemas de Baudelaire, Coppée, Verlaine y Mallarmé, entre otros; el segundo volumen es de 1869, publicado recién en 1872, más heterogéneo e inarmónico que el primero, con supresiones, como Verlaine y Mallarmé y adiciones, como Glatigny, France, Plessis, Cros, etc. Aunque Darío conociera las dos ediciones no podía tener todavía suficientes elementos de juicio como para formular una estética, si esa hubiera sido su intención.

Los mismos parnasianos no llegaron a ponerse de acuerdo sino en lo que la poesía no debía ser y en todo caso, si algún pensamiento los une — que es lo que Darío destaca de Mendès y provoca el éxito de Azul — es su impasibilidad u objetividad y mejor, todavía, su habilidad para el uso de tantos recursos técnicos, todos ellos estudiados, en 1872, por Banville en el "Pequeño tratado de poesía francesa". En cuanto a Verlaine, si bien es cierto que "Poèmes Saturniennes" (1866) y "Fêtes Galantes" (1869) pueden considerarse libros parnasianos, aunque mostrándose en ellos una sensibilidad muy distinta, que llevó a que Barbey calificara a Verlaine como un Baudelaire puritano, Darío no lo conoció sino después, ya que "a la sazón la lucha simbolista apenas comenzaba en Francia y no era conocida en el extranjero, y menos en nuestra América". (17)

En efecto, el simbolismo recién toma cuerpo a partir del manifiesto de Moréas (1886) quien había difundido tal denominación como réplica intencionada o no a la casi única expresión decadentista que revela la obra de Jules Laforgue. Quiere decir que en Chile y a propósito de Mendès, cuando Darío hablaba de parnasianos y decadentes como de una misma cosa, no había penetrado todavía en las diferencias de una y otra tendencia, y sólo años después se refiere a la "lucha simbolista", suponiendo en ella, como en realidad fué, un avance a las libertades propiciadas por Mendès.

En 1892, Darío va a España y en homenaje al "vibrante, sonoro y copioso" Salvador Rueda escribe para su libro "En tropel" el famoso poema en endecasílabos "Pórtico", y le entrega otro, "Elogio de la seguidilla" que Rueda publica en el diario "El Imparcial" de Madrid. Rueda, diez años mayor que Darío, ensayaba también

(15) Rubén Darío: **El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros,** Vol. XVII de las Obras Completas, Editorial Mundo Latino, Madrid 1919, pág. 170.
(16) Obra citada, pág. 170.
(17) Obra citada, pág. 170.

nuevas formas. Federico de Onís dice de él que hasta los albores de nuestro siglo "fué la figura más importante de la poesía española" (18) y a sus empeños se deben sin duda buena parte de la renovación y originalidad del verso. Si bien la finisecular poesía francesa no deja huellas en él como en Darío, logra sonoridades, ritmos, cadencias que constituyen una novedad. De manera que también, como en el Darío de "Azul", sus preocupaciones son técnicas y le llevan a explotar hasta donde puede la riqueza del idioma, con intenciones de crear una poesía propia con "fisonomía de raza" (19). En ese momento Rueda debió interesar a Darío, porque como él ensayaba otras formas; mas todo hace sospechar que a su vuelta a España, en 1898, se desinteresó por la obra del malagueño, fecundo, pero con una poesía sin forma interna.

Si consideramos ahora la obra de algunos de los llamados precursores, aunque como dijimos, poco leídos entonces y con relativa influencia sobre la nueva generación, encontraremos también, por encima de todo, la misma preocupación verbal.

Manuel Reina ha sido considerado siempre el parnasiano español; de Ricardo Gil no puede dudarse de su efectiva y bien lograda renovación de la forma; en Manuel Gutiérrez Nájera, este "romántico de viejo cuño" (20), su poesía, desde 1884, influída por Gautier, se expresa en versos más libres y sugestivos que los compuestos anteriormente; Martí, transparente y sencillo, "dejó aflorar en su estilo de incitación y llamado, suaves vocablos que serían característicos en los modernistas, de quienes fué heraldo" (21); y en Díaz Mirón hay el mismo refinamiento y elegancia que en el culteranismo.

Asistimos así, a un primer momento de la renovación literaria circunscripta exclusivamente a la creación poética, en que el esfuerzo está dirigido a la conquista de un instrumento expresivo capaz de proporcionar bellos e insospechables contenidos. Hasta entonces Darío ha sido el más audaz, el más sugestivo, el que aspira a cantar en último término por todos y quizás — como Mairena lo expresa del verdadero poeta — contra todos. Por otra parte no hay en él ningún índice de amaneramiento y sin duda en su aspiración poética ha renunciado "a un verdadero sello de americanismo original". (22)

---

(18) Onís, Federico de: **Antología de la poesía española e hispano americana,** Publicaciones de la Revista de Filología Española, Madrid, 1934, pág. 95.

(19) Id., pág. 96.

(20) Blanco Fombona, Rufino: **El modernismo y los poetas modernistas,** Editorial Mundo Latino, Madrid, 1929, pág. 71.

(21) Sánchez, Luis Alberto: **Balance y liquidación del 900,** Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 1941, pág. 32.

(22) Rodó, José Enrique: Obra citada, pág. 119.

Luego de su breve viaje a Europa, en 1893, Darío llega a Buenos Aires y allí publica "Los Raros", libro en el que agrupa artículos publicados en "La Nación", donde se denuncia como conocedor de escritores que apenas eran estimados en nuestro continente, aunque no todos tan raros, según lo afirmara Gómez Carrillo.

Sus ejercicios poéticos de entonces lo acercan — dice Salinas — "a todas las formas de la lírica europea, del siglo XIX, desde el romanticismo hasta el decadentismo. Y encontrando en cada una un encanto o una gracia las acepta, sin ponerlas en tela de juicio, y las va echando en el acomodaticio crisol del modernismo". (23) Es ya el verdadero cosmopolita, el poeta que explora en todos los ámbitos de la creación, que ha sobrepasado el período de tanteos, que no está sólo alentado por el "modo de escribir poesía" sino por el "modo de concebir la poesía". (24)

En esta ascensión — segundo momento de la renovación — no hay duda que fué especialmente Verlaine su principal guía, un Verlaine no sólo conocido a través de las consideraciones de Charles Morice, sino meditado y sentido con intimidad y devoción. No pudo escapar a Darío la perfección y hondura del Pauvre Lelian, su sensualismo, sus cadencias, su simbolismo, su sencillez u oscuridad y sobre todo su tristeza. Llegó a ser su poeta predilecto ("y en mi interior Verlaine"); "yo confieso — dice en "Los Raros" — que después de hundirme en el agitado golfo de sus libros, después de penetrar en el secreto de esa existencia única; después de ver esa alma llena de cicatrices y de heridas incurables, todo el eco de celestes o profanas músicas, siempre hondamente encantadoras; después de haber contemplado aquella figura imponente en su pena, aquel cráneo soberbio, aquellos ojos obscuros, aquella faz con algo de socrático, de pierrotesco y de infantil; después de mirar al Dios caído, quizá castigado por olímpicos crímines en otra vida anterior; después de saber la fe sublime y el amor furioso y la inmensa poesía que tenían por habitáculo aquel claudicante cuerpo infeliz, sentí nacer en mi corazón un doloroso cariño que junté a la grande admiración por el triste maestro!". (25)

Así, pues, de aquella primera y casi exclusiva preocupación verbal, Darío pasa a un territorio esteticista al que no son ajenos los llamados de las voces interiores, sensuales o sentimentales que afloran tímidamente, en todo caso, en la magnífica sinfonía cromática de "Prosas Profanas". A ocho años de "Azul" puede afirmar el poeta, sin temor: "como cada palabra tiene un alma, hay

(23) Salinas, Pedro: **Literatura Española. Siglo XX.** Lucero, Editorial Séneca, México, 1941, pág. 19.
(24) Salinas, Pedro: Obra citada, pág. 17.
(25) Rubén Darío: **Los Raros,** Buenos Aires, 1896, pág. 26.

en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces". (26) Y abierto como está su arte a tantas posibilidades insiste en "proclamar una estética acrática", convencido que "la imposición de un modelo o de un código, implicaría una contradicción". (27) La observación de Capdevila es oportuna en este caso, cuando afirma que "se ve claro que no sería exacto sostener que la estética de Rubén Darío corresponde a una determinada escuela. Lo que él impulsa es solamente un libre movimiento intelectual — (poético, correspondería decir) — en busca de un tipo de dignidad literaria que urgía alcanzar. Con otras palabras: en el desdén por lo vulgar y en el culto por la belleza está todo su criterio". (28)

No obstante, la experiencia y madurez del poeta fué acentuándose rápidamente, a tal punto que en 1905 proclama su "intenso amor a lo absoluto de la belleza" (29) y luego, en "Historia de mis libros" desentraña el valioso y humano caudal de su espíritu con estas sorprendentes palabras: "el mérito principal de mi obra, si alguno tiene, es el de una gran sinceridad, el de haber puesto mi corazón al desnudo, el de haber abierto de par en par las puertas y ventanas de mi castillo interior para enseñar a mis hermanos el habitáculo de mis más íntimas ideas y de mis más caros ensueños. He sabido lo que son las crueldades y locuras de los hombres. He sido traicionado, pagado con ingratitudes, calumniado, desconocido en mis mejores intenciones, por prójimos mal inspirados; atacado, vilipendiado. Y he sonreído con tristeza. Después de todo, todo es nada, la gloria comprendida. Si es cierto que "el busto sobrevive a la ciudad", no es menos cierto que, en lo infinito del tiempo y del espacio, el busto, como la ciudad, y, ¡ay! el planeta mismo habrán de desaparecer ante la mirada de la única eternidad!". (30)

Maduro ya, Darío no exhibe ahora sino ocasionalmente "sus queridas y gentiles versallerías, los madrigales galantes y preciosos y todo lo que, en su tiempo, sirvió para renovar el gusto y la forma y el vocabulario, en nuestra poesía encajonada en lo pedagógico-clásico, anquilosada de siglo de oro, o apegada, cuando más, a las fórmulas prosaico-filosóficas o baritonantes y campanudas de maestros, aunque ilustres, limitados". (31)

(26) Rubén Darío: **Prosas Profanas,** Librería de la Vda. de Ch. Bouret, París — México, 1925, pág. 49.

(27) Obra citada, págs. 47 y 49.

(28) Capdevila, Arturo: **Rubén Darío. "Un bardo rei".** Espasa-Calpe Argentina, S. A., Buenos Aires, 1946, pág. 133.

(29) Rubén Darío: **Cantos de Vida y Esperanza,** Espasa-Calpe Argentina, S. A., Buenos Aires, 1942, pág. 22.

(30) Rubén Darío: Obra citada, pág. 215.

(31) Rubén Darío: Obra citada, pág. 204.

No repudia el pasado, sino que afirma el presente en el pasado. Es un proceso anunciado y necesario que ahora culmina en contenidos más íntimos y emocionados. "Cantos de Vida y Esperanza" (1905) y "El Canto Errante" (1907) son dos pruebas de su ascensión hacia el encuentro de los gérmenes secretos de la poesía. En su experiencia todo ha contribuído a darle "este tono mayor", esta savia de vibrante temporalidad, que lo lleva a declarar sinceramente: "Yo he dicho: Es el arte el que vence el espacio y el tiempo. He meditado ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta idealidad. He expresado lo expresable de mi alma y he querido penetrar en el alma de los demás, y hundirme en la vasta alma universal. He apartado asimismo, como quiere Schopenhauer, mi individualidad del resto del mundo, y he visto con desinterés lo que a mi yo parece extraño, para convencerme de que nada es extraño a mi yo". (32)

Por entonces otras voces también se anunciaban, como resonancias de aquélla que el nicaragüense había hecho vibrar en ambos continentes. Era la cosecha de un modesto peregrinar que culminaba en prodigiosos cantos líricos. Valencia (Ritos, 1898), Jaimes Freyre (Castalia Bárbara, 1899), Lugones (Las Montañas del Oro, 1897; Crepúsculos del Jardín, 1905), Nervo (Perlas Negras, 1898; Los Jardines Interiores, 1905), Chocano (Iras Santas, 1895), González Martínez (Mazatlán, 1903), Vasseur (Cantos Augurales, 1904), Herrera y Reissig (en poemas coleccionados posteriormente) en América; Villaespesa (Intimidades, 1898; Flores de Almendro, 1898; Luchas, 1899; Confidencia, 1899, etc.), Marquina, (Odas, 1900; Las Vendimias, 1901), Jiménez (Almas de Violeta, 1900; Ninfeas, 1900; Rimas, 1902; Arias Tristes, 1903), A. Machado (Soledades, 1903) en España, todos ellos acusan una personalidad definida y en quienes la poesía adquiere profundo significado. Ellos, como Darío, darán también fisonomía a este tercer y último momento del proceso en el que se centraliza la verdadera naturaleza del movimiento.

* * *

Los contemporáneos y la crítica han diferido mucho con respecto al modernismo.

Luis Monguió considera que para un intento de definición habría que tener presente: 1º, la opinión de los críticos; y 2º, el

---

(32) Rubén Darío: **El Canto Errante. A los nuevos poetas de las Españas. Dilucidaciones,** Ediciones Anaconda, Buenos Aires, 1948, pág. 274.

testimonio de los artistas. (33) En su trabajo estudia esquemáticamente y en forma incompleta el primero de esos puntos de vista.

Con respecto al segundo, que será el primero a considerar, nada más ilustrativo que la encuesta que hizo Gómez Carrillo en 1907, publicada en la revista "El Nuevo Mercurio" de la cual era director. (34)

El pretexto fué la aparición, en Madrid, de un catálogo de obras modernistas, editado por Pueyo, en donde se incluían nombres de autores que a su entender no eran renovadores. Pero de cualquier manera el problema ofrecía interés, con catálogo o sin él, ya "que nadie sabe a punto fijo en qué consiste"; y "nadie hasta hoy ha demostrado conocer de un modo claro las bases de la literatura modernista". (35) El propósito final era el de establcer una estética modernista, pero no pudo llevarse a cabo pues la revista en el Nº 12 anuncia su desaparición.

Cuatro preguntas se formulaban. Nos interesa la segunda: "¿Qué ideas tiene Vd. de lo que se llama modernismo?" Hay treinta y tres respuestas, excluyendo las consideraciones de Nordau que aparecen en el mismo número donde se anuncia la encuesta. (36)

Emilia Pardo Bazán (37) justifica la aparición de movimientos renovadores, pero entiende que es difícil esclarecer este fenómeno literario de los "últimos veinte años".

Para Manuel Machado (38) hay muchos escritores modernos pero no sabe si modernistas. El carácter de esta actualidad literaria "es la anarquía, el individualismo absoluto". Nota que no se pretende crear una escuela a pesar de las fuertes y fascinantes individualidades que existen. Si algo se aprecia en España es que la literatura es "más personal, más íntima, más humana que lo ha sido nunca". Destaca la preocupación por el estilo con el deseo de presentarse cada cual como es; la renovación de la prosa y el verso; la influencia de Francia y de América. Elogia a Darío y lo señala

---

(33) Monguió, Luis: **Sobre caracterización del modernismo en Revista Iberoamericana**, Vol. VII, Noviembre de 1943, N.° 13, págs. 69-81.

(34) De **El Nuevo Mercurio** aparecieron doce números, de Enero a Diciembre de 1907. Ningún crítico, hasta ahora, ha hecho referencia a dicha encuesta.

(35) **El Nuevo Mercurio**, N.° 2, Febrero de 1907, pág. 123.

(36) Las otras preguntas eran: 1.ª) ¿Cree usted que exista una nueva escuela literaria o una nueva tendencia intelectual y artística? 3.ª) ¿Cuáles son entre los modernistas los que usted prefiere?. 4.ª) En una palabra: ¿Qué piensa usted de la literatura joven, de la orientación nueva del gusto y del porvenir inmediato de nuestras letras?. Hemos prescindido de las respuestas de Zahorí, E. Ramírez Angel, Márquez Sterling, Felipe Sassone, José Francés, A. González Blanco, Marcos Dea, Francisco F. Fernández y Carlota Werther.

(37) **El Nuevo Mercurio**, N.° 3, Marzo de 1907, pág. 336.

(38) Id., N.° 3, Marzo de 1907, págs. 337-340.

como el gran importador de la poesía europea. Recuerda también a Villaespesa, Jiménez, Marquina (nada virtuoso), Pérez de Ayala (influído por Francis James), Diez Canedo, y otros hoy ya olvidados como Godoy, Carrere, Ortiz de Pinedo, Zayas (el último parnasiano español) y por fin a su hermano Antonio que "es el poeta predilecto, el más profundo y el más tierno".

Manuel Ugarte (39) entiende que con la palabra modernismo no se debe designar una escuela determinada, sino delimitar con ella una situación temporal y común a los diversos movimientos, pero "esta palabra se emplea hoy más comúnmente para designar un movimiento de transición nacido a raíz del difunto decadentismo".

Fray Candil (Emilio Bobadilla) (40) cree que "el modernismo es una escuela, o como quiera llamársele, transitoria". Afirma que es uno de los primeros que en España rompió con la tradición de los clásicos y que impuso las audacias métricas señaladas por "Clarín" en el "Madrid Cómico". Observa que se confunde generalmente lo moderno con el modernismo (patológico); fustiga los "versos sibilinos de Mallarmé, la "oscuridad", el "alambicamiento en las ideas", "el gongorismo recalentado" y "la pirotecnia verbal".

J. Suárez de Figueroa (41) afirma que el modernismo "es la libertad de expresión del pensamiento: es hablar, es escribir en forma literaria lo que se siente; por eso el modernismo no tiene reglas, rompe los metros que para nada valen, sino para encerrar al poeta en un estrecho círculo".

Para Michel de Champurcin (42) "en su origen fué sinónimo de algo nuevo, bonito, elegante, atrevido. Pero ahora se aplica indistintamente a todo. Sirve para expresarlo todo, hasta lo inexpresable y la falta de sentido común".

Eduardo de Ory (43) cree que es difícil definirlo, pero piensa que "Francia tiene una parte muy importante en el modernismo, en lo que se refiere a la poesía".

Para Rodrigo Soriano (44) "es un pálido rayo prerrafaelista fundido en el crisol del batallar moderno".

Unamuno (45) entiende que el nombre "ha sido un mote en el que se ha catalogado a una porción de escritores a los que sería difícil encontrar una nota común que los caracteriza". Declara no estar enterado si hay alguna nueva orientación. Los escritores que

---

(39) Id., N.º 3, Marzo de 1907, págs. 340-342.
(40) Id., N.º 4, Abril de 1907, págs. 398-400.
(41) Id., N.º 4, Abril de 1907, págs. 402-404.
(42) Id., N.º 4, Abril de 1907, págs. 404-406.
(43) Id., N.º 4, Abril de 1907, pág. 406-407.
(44) Id., N.º 4, Abril de 1907, pág. 407.
(45) Id., N.º 5, Mayo de 1907, págs. 504-506.

empiezan a entrar en la madurez le dan "impresión de blandenguería, de molicie, de indecisión, de vaguedad y de desorientación. Rara, rarísima vez los encuentro apasionados".

Ramiro de Maeztu (46) dice que "consiste en dedicar casi todo el esfuerzo mental al ensamblaje cuidadoso de las palabras y a lo que Hanslick llamaba en 1854 el arabesco musical, y a sensaciones verbales de novedad, de exotismo o de refinamiento", y quien mejor lo personifica es Valle Inclán.

Carlos Arturo Torres (47) cree que el modernismo no puede "formar concreción definitiva en una escuela, en un método y estilo particulares y únicos". "Para mí el modernismo existe como una orientación general de los espíritus, como una modalidad abstracta de la literatura contemporánea, como una tendencia intelectual"... "es, para valerme de una definición de Emile Fog, la totalidad de obras en que se formulan viven y combaten las necesidades y aspiraciones de nuestro tiempo".

Eduardo Talero (48) lo toma como "la tendencia que aspira a una literatura armónica con el ambiente, ideas, pasiones e ideales modernos; y que usando, según las circunstancias, tal o cual recurso del archivo literario, sin pedir venia a ningún maestro de escuela, pugna por restablecer la comunicación directa entre la sensibilidad y el mundo externo".

Francisco Contreras (49) se remite al prólogo de su poema "Raúl" (1902) y al prólogo de su otro libro "Romances de hoy" (1907). En este último dice "que si el simbolismo quiso ser la sinceridad por la libertad, el arte de hoy tiende a ser libertad por la sinceridad". "En la literatura castellana, como en todas las literaturas cultas, el simbolismo dejó sentir su impulso de libertad y renovación, abriendo las viejas ventanas a los vientos regeneradores. En América, sobre todo, donde el movimiento tuvo origen, su influencia ha sido grandemente benéfica. Descartando exageraciones y desvaríos, su espíritu cosmopolita nos ha hecho formar un caudal sólido y un gusto delicado, y su amor por la exquisitez factural, nos ha hecho alcanzar una forma fina y dúctil, apta a las más sutiles expresiones". Termina afirmando que en la literatura hispanoamericana comienza ahora el período narrativo sobre la base de las conquistas hechas.

Miguel A. Ródenas (50) exalta el valor de Darío y destaca la fundación e importancia de las revistas nuevas: Electra, Germinal,

(46) Id., N.º 5, Mayo de 1907, págs. 506-508.
(47) Id., N.º 5, Mayo de 1907, págs. 508-511.
(48) Id., N.º 5, Mayo de 1907, págs. 511-513.
(49) Id., N.º 6, Junio de 1907, págs. 635-642.
(50) Id., N.º 6, Junio de 1907, págs. 642-654.

Vida Nueva, La Revista Nueva, La Revista Moderna, La Revista Ibérica, Helios y El Renacimiento Latino.

Hernández Catá (51) habla de modernismo con respecto a España y considera que es una vuelta hacia lo europeo, como reacción frente al estancamiento literario.

Roberto Brenes Mesén (52) dice que "es una expresión incomprensible como denominación de una escuela literaria. El modernismo en el arte es simplemente una manifestación de un estado de espíritu contemporáneo, de una tendencia universal, cuyos orígenes se hallan profundamente arraigados en la filosofía trascendental que va conmoviendo los fundamentos de la vasta fábrica social que llamamos el mundo moderno. Se olvida, con frecuencia, que no puede surgir un solo acontecimiento, sin que aparezcan simultánea o sucesivamente otros fenómenos semejantes o diversos, que son la resultante natural de la ley universal de la armonía. La renovación de la filosofía y de la ciencia durante las postreras décadas, así como la hirviente agitación social y política del siglo XIX han producido esa resplandeciente anarquía intelectual que abarca los más amplios horizontes".

Rafael López de Haro (53) piensa en España donde "se ha proclamado la filosofía de lo infinitesimal, de lo vano, y se buscan pedacitos de belleza; se hace una literatura de *figulinas.* El primor, la delicadeza de lo bonito y la depuración fonética del medio de expresión. Emilio Carrere le dió su nombre: *el preciosismo.* Y esto caerá. Lo mata su afición a lo minúsculo, al análisis de las pasionsillas, de los momentos, de las minucias sentimentales. No abarca, no ahonda: es superficial, frívolo, vacío. No quiere grandes pasiones, huye de la síntesis. El modernismo aquí es una bella mariposa que vivirá dos días. Nació en el afán de distinguirse y morirá por extravagante. De tanto vestirse de colores, viste ya de payaso. Se empeña en buscar la quintaesencia de las cosas simples. Por hablar originalmente, se amanera pedante. Desnuda las mujeres y predica la castidad".

Amado Nervo (54) nota que tal vez no exista acuerdo sobre la significación de la palabra. Distingue dos tendencias literarias: la de ver *hacia afuera* y la de ver *hacia adentro.* La primera, rudimentaria manera de ver, dió origen a las grandes epopeyas desde la Iliada hasta Les Châtiments. Pero en su tiempo "los sentidos de la especie, singularmente los sentidos del poeta, que es el ser representativo, por excelencia, de la humanidad, se han ido afi-

(51) Id., N.º 6, Junio de 1907, págs. 660-663.
(52) Id., N.º 6, Junio de 1907, págs. 663-670.
(53) Id., N.º 6, Junio de 1907, págs. 670-672.
(54) Id., N.º 7, Julio de 1907, págs. 793-797.

nando y hemos empezado a ver *hacia adentro*. Hemos comprendido que las montañas, el mar, los astros no son más que grandes aglomeraciones de materia o grandes equilibrios de fuerza. Que lo único notable que había en ellos era su desproporción con la pequeñez física del hombre y con la debilidad de nuestra concepción espiritual; que lo verdaderamente grande en el Universo, las fuerzas que lo rigen, y la explicación de sus enormes destinos, está en lo infinitamente pequeño, en lo imperceptible, en lo invisible; que hay rumores más vastos que el rumor del viento, luces más admirables que la luz de los astros, perfumes más suaves que el perfume de las flores; pero que es fuerza dilatar los oídos y los ojos y las alas de la naríz para percibirlos.

Que, por último, todas las cosas tienen una fisonomía especial, una alma, una vida, poderosísimas; que es necesario, en el silencio del espíritu, pegar el oído al vasto pecho de la tierra para escuchar los cien mil latidos de sus cien mil corazones; y que seguir cantando al mar, a la montaña, al cielo, así, en globo, así, en bruto, sin contemplar sus espíritus y ténues estructuras maravillosas, sus variadísimas modalidades, la inmensidad de sus matices y el milagroso enredo de sus afinidades secretas, es ofender al cielo, al mar y a la montaña.

Naturalmente, para auscultar estos latidos íntimos del Universo, así como también las íntimas pulsaciones de los nervios modernos, del alma de ahora, hemos necesitado nuevas palabras. Las que nos legaron nuestros padres fueron hechas para designar las grandes líneas, las grandes perspectivas, los grandes relieves de que hablaba yo al principio. Para decir las cosas nuevas que vemos y sentimos no teníamos vocablos: los hemos buscado en todos los diccionarios, los hemos tomado, cuando los había, y cuando no, los hemos creado".

Rodríguez Embil (55) entiende que se trata de un "anhelo, vago todavía, de hallar una expresión adecuada al alma de nuestra época, desengañada, refinada, sentimental y escéptica, llena del aburrimiento de muchas cosas y de un ansia confusa de salirse de sí misma, de un romanticismo contenido y sonriente, muy distante en verdad del bullicioso, desenfrenado y teatral romanticismo de nuestros abuelos del siglo pasado".

Tulio M. Cestero (56) cree en la existencia del modernismo como escuela, caracterizándolo por su renovación en la forma, por su libertad, su individualismo, donde no existe un ideal estético común.

Para Jesús Valenzuela (57) " el modernismo es la tendencia,

(55) Id., N.º 7, Julio de 1907, págs. 805-806.
(56) Id., N.º 8, Agosto de 1907, págs. 886-891.
(57) Id., N.º 8, Agosto de 1907, págs. 891-894.

ascendente, humana, sin más arma que el yo, único origen verdadero de todo progreso".

"En mi concepto — dice Arturo Carricarte (58) — el modernismo no tiene propiamente definición. Como no tiene fórmulas que lo regulen, tampoco tiene fórmulas que lo representen. Y no por cierto, que sea algo indefinible, sino que es tan comprensivo que se hace preciso recurrir a una complicada serie de circunloquios para expresar no "la idea" sino la multitud de ideas que envuelve".

Eloy Fariña Núñez (59) afirma que "responde a un estado de conciencia estético real".

Por fin, Guillermo Andreve (60) entiende que "lejos de ser una escuela afirmo que es la negación de todas las escuelas, porque creo con Remy de Gourmont que en el estado actual de la literatura cada escritor debe exteriorizar sus impresiones de un modo netamente personal"... "es la redención del alma moderna y del pensamiento moderno de las estrechas ligaduras escolásticas". "Recójase cada cual en el misterio de su yo, haga vibrar su instrumento y lance de él sus sonidos tales como sean producidos, sin ninguna influencia exterior. Esto es todo y por eso en el modernismo caben las tendencias y las aspiraciones más variadas, siendo tan modernista Amado Nervo, neo-místico, como Lugones que sólo cree en el Arte, y como Rufino Blanco Fombona que no cree quizás en la eficacia de este último".

* * *

No deja de ser sugerente y expresivo este mosaico de opiniones en pleno hervor literario y polémico, cuando la palabra *modernismo* estaba en boca de cultos y profanos. La variedad o discordancia que se aprecian en esas respuestas dan la pauta de la confusión reinante, cuyas proyecciones vinculan no obstante a los escritores de habla española en su desmedido afán de no marchar a la zaga de la vida espiritual de occidente.

Aún suponiendo que al conjunto hispanoamericano se le deba la primacía en la renovación literaria y que como se ha dicho su pasión sensual y su cosmopolitismo se opongan a un nacionalismo o iberismo más cerrado y a un intelectualismo menos elemental que podría percibirse en el conjunto español, lo cierto es que en ambos hay idéntica conciencia constructiva, ambición creadora, dinamizando con audacia las experiencias personales. Parecería que para aquellos hombres "todo material fuera buen combustible", por

(58) Id., N.° 9, Setiembre de 1907, págs. 1022-1025.
(59) Id., N.° 10, Octubre de 1907, págs. 1137-1139.
(60) Id., N.° 12, Diciembre de 1907, págs. 1423-1429.

recordar una acertada expresión de Neruda, y que, en algunos, los ejemplos recogidos en las literaturas extranjeras — principalmente en la francesa — estimularan su anhelo de perfección.

España vaciló durante buena parte del siglo XIX. Su desprestigio internacional correspondía a la indigencia de su literatura. Apenas tres o cuatro nombres se levantan en la tremenda medianía de su poesía, de su teatro, de su novela. Dejóse llevar por el influjo extranjero y arruinó su espontaneidad, su acento, su idioma. Todo contribuyó a invalidar el ejercicio intelectual y a desnaturalizar su estructura. Algunos — Larra, Ganivet — ilustraron su decadencia en páginas con las que, paradojalmente, inmortalizaron sus nombres. No hay verdad ni ilusión que puedan desentumecerla. La gloria del pasado queda como telón de fondo, inaccesible para los que en la nueva escena se hunden en ideas estériles. Ni disposición para la lucha, siquiera, apunta en su horizonte. Todo es medianía, desgaire, corrupción, hasta que a fines del siglo inicia su marcha en pos de la rehabilitación de sus fuerzas espirituales.

En América, el programa romántico anuló luego de la Independencia sus posibilidades creadoras. "Prosiguió las tareas que se había trazado: la conquista del paisaje, la reconstrucción del pasado, la descripción de las costumbres". (61)

En los países del Plata, no obstante, se aprecia alguna inquietud y originalidad al cantar la vida criolla en obras que serán inmortales; pero el conjunto de valores, heterogéneo y mediocre, se desplaza opacamente con un ritmo lento e inseguro. Tributaria de Europa, América no hace otra cosa sino ponerse a tono con el gusto de la época, resignada a un vasallaje espiritual que intenta sacudir recién hacia 1880.

Luego de ese sombrío espectáculo que ofrecen ambas literaturas, empieza la época de rehabilitación, imprecisa sí, pero fecunda. Período de elaboración, en el que nadie llega a imponer normas porque nadie quiere dejar de ser quien es; período de vacilaciones pero de gran entusiasmo, en el que, como hemos visto, cada cual a su manera se une a la renovación pero sin saber a ciencia cierta en qué consiste, en una palabra, cómo puede definirse lo que llaman modernismo.

* * *

Si pasamos a estudiar los puntos de vista de la crítica autorizada, también encontraremos opiniones contradictorias aunque al-

---

(61) Henriquez Ureña, Pedro: **Las Corrientes Literarias en la América Hispana**, Biblioteca Americana, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1949, pág. 146.

gunas de ellas fascinantes, razón por la cual han llegado a tener éxito y extraordinaria difusión.

Rufino Blanco Fombona (62) expresa que el modernismo no proviene del simbolismo francés, sino del parnasianismo y del romanticismo puesto que ya "estaba en pie y con muy buen apetito sensual cuando la poesía simbolista de Francia le ofreció sus rosadas pomas." Los poetas que pueden agruparse en este movimiento "tienen estilo de época, pero no se parecen entre sí." Con excepción de Chocano, ninguno se presenta como poeta de América ya que todos ellos son "desarraigados". Distingue los siguientes caracteres en la poesía modernista: "el pesimismo, el refinamiento verbal, la exaltación de la sensibilidad, una actitud de espíritu rebelde, un desafío tácito, pero evidente, a todo lo viejo — imágenes, mistificación, sentimientos, ideas —, un anhelo desbocado de hermosura y de liberación." No deja de señalar la incertidumbre que hubo en los primeros tiempos, de lo que dan testimonio algunas revistas en la época como *La Revista Azul* de México, *El Mercurio de América,* de Buenos Aires y *Cosmópolis,* de Caracas. Reconoce la influencia decisiva de Darío, pero no le asigna trascendencia a "Prosas Profanas", libro lleno de "graciosas novedades retóricas", exaltando, en cambio, el valor de "El Canto errante" y "Cantos de Vida y Esperanza."

Federico de Onís (63), estima "equivocada y parcial la afirmación tan frecuente de que el modernismo se caracteriza por el afrancesamiento de las letras hispánicas, cuando precisamente es el momento en que éstas logran liberarse de la influencia francesa, dominante y casi única en los siglos XVIII y XIX"..., para definirlo luego como la "forma hispánica de la crisis universal de las letras, y del espíritu que iniciará hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy". Esa época que de Onís la extiende hasta 1905 da origen, en su evolución a muchas posibilidades futuras: postmodernismo, primero, hasta 1914, y ultramodernismo, luego, hasta 1932. Entre todos los poetas comprendidos en este proceso destaca a Juan Ramón Jiménez como aquel en quien el modernismo, "llevado a su máxima rectificación, depuración, se enlaza con la poesía de las generaciones posteriores."

Luis Alberto Sánchez (64) afirma que con el modernismo la literatura de América se incorpora a la literatura universal. Pero,

(62) Obra citada.
(63) Obra citada.
(64) Obra citada.

más ambicioso que Federico de Onís, estima que "no fué sólo la literatura sino la vida entera de Indoamérica la que entonces entró a formar parte del mundo". La promoción y no generación — para él — modernista se manifiesta al mismo tiempo que América vive "en un momentáneo auge económico traído por el imperialismo" que "contribuye a acentuar la característica alegría del modernismo, su *euforia*, y, por ende, a dar una más viva expresión al pensamiento". Coincide con de Onís, que habiendo una "necesidad interna" de renovación el movimiento proyectara "grandes poetas individuales" y que este individualismo hallara cauce definitivo en la egolatría. De ahí la abundancia de poetas líricos que reaccionaran contra "el prosaísmo realista y positivista" a través de una "emancipación verbal, a lo Góngora, pero sin la raíz autóctona de los romances gongorinos, flor del pueblo, espuma de la copa vernácula." El común denominador del movimiento es la "desorientación", "cierto tipo de angustia." Hace un distinción entre modernismo y novecentismo: el primero refinado, selecto, paramental, insurgente, novedoso; el segundo, reviste su desconcierto con el idealismo rodiano, "al vivir en una época tan confortable."

Arturo Torres Rioseco (65) entiende que el modernismo fué afrancesado y que tomó muy poco o nada de lo hispanoamericano nativo. En la poesía, especialmente, se observan esos elementos, pero la renovación también se extendió a la prosa a través de nuevas formas de expresión. Pero, "si en sus orígenes el movimiento fué cosmopolita y afrancesado, en sus creaciones expresó la originalidad artística de un pueblo nuevo. De ahí que a la primera actitud de evasión" en la que "los poetas escribieron sobre temas exóticos e imaginarios" siguiera luego "una ola de "mundonovismo", en la cual los modernistas dirigieron su atención a la historia, el paisaje y a las gentes propias de Hispanoamérica."

Erwin K. Mapes (66) se limita a apuntar que "el fondo mismo del modernismo consistía en adaptar al español y a fundir en un todo armonioso buen número de procedimientos empleados por varias escuelas francesas del siglo XIX, especialmente la romántica, la parnasiana y la simbolista. El hecho de haber podido fundarse una escuela con tales elementos muestra por sí solo que en el transcurso del siglo existía una gran diversidad entre el desarrollo de la literatura francesa y española."

J. Saavedra Molina (67) afirma que los críticos son muy inge-

---

(65) **La gran literatura iberoamericana,** Emecé Editores, S. A., Buenos Aires, 1945.

(66) **L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío,** París, Libraire Ancienne Honoré Champión, 1925.

(67) Obra citada.

nuos cuando hacen derivar al modernismo del simbolismo francés exclusivamente. "El modernismo no es el simbolismo si bien lo absorbe y lo rebasa. Es una disposición espiritual muy hispanoamericana y muy del momento en que se manifestó: crítica, revolucionaria, individualista, subjetiva y sentimental". Comparte la opinión antes citada del profesor de Onís al entender que no es un movimiento aislado, literario solamente, "sino de todas las actividades espirituales."

Pedro Salinas (68) separa el ámbito modernista del noventaiochista. Pueden confundirse en cuanto en ambas tendencias notamos "insatisfacción con el estado de la literatura en aquella época" pero, en cambio, se diferencian por su contenido y proyecciones puesto que "en España, la agitación de las capas intelectuales es mayor en amplitud y hondura, no se limita al propósito de reformar el modo de escribir poesía o el modo de escribir en general, sino que aspira a conmover hasta sus cimientos la conciencia nacional, llegando a las mismas raíces de la vida espiritual." El modernismo es expansivo y cosmopolita; el noventaiochismo es concentrativo y nacionalista (aparentemente europeizante): juglarismo versus intelectualismo.

Para Baldomero Sanín Cano (69) el movimiento "tuvo como rasgo histórico el haber carecido en un todo de carácter de reacción". Los escritores o poetas de este período no tuvieron intención de formar escuela. Se trata más bien de una derivación del romanticismo o "como una tentativa de rectificación, por lo que hace al excesivo dominio de la facultad imaginativa de que dió muestras aquella escuela en algunos de sus más notorios representantes". En su evolución se acercó al pensamiento y al habla de las gentes, a tal punto que "la pompa imaginativa, la mera riqueza verbal, las exageraciones del romanticismo, las crudezas estudiadas de las escuelas naturalistas quedaron excluídas de la nueva poesía americana". "Los escritores, también sufrieron la influencia de los parnasianos en cuanto a la belleza de las imágenes y al sentimiento moderno de la naturaleza, pero no quisieron mutilar la emoción sino acomodarla al pacto leal de la inteligencia con la nueva sensibilidad". Los rastros de otros poetas como Verlaine, "el poeta de las emociones diluídas", y de Lorrain y Mendès, son perceptibles.

Arturo Capdevila (70) habla del modernismo como "nostalgia estética del pasado virreinal", afirmando que "cuando aparece— en medio de una América independiente, republicana y democráti-

---

(68) Obra citada.

(69) Letras Colombianas, Fondo de Cultura Económica, México, 1944.

(70) Obra citada.

ca — y nos habla de princesas, marquesas, así como de caballeros de reinos ilusorios, lo que debemos entender es que en la poesía se está dando el mismo hecho de la nostalgia de Montúfar y de Palma, sólo que se da con antifaz: *metafóricamente.* En consecuencia, las princesas, las marquesas, los abates y todo el monarquismo modernista, no es sino el cuadro secretamente añorado de las pretéritas pompas virreinales, de sus fiestas, galantes o no, y de sus personajes".

Pedro Henriquez Ureña (71) advierte que hacia 1890 había prosperidad en América y que ella tiene efecto inmediato en la vida intelectual. El modernismo — título incoloro — se anticipa en Martí con la publicación de Ismaelillo en 1882, aunque aquel hombre extraordinario no haya pretendido iniciar una revolución literaria. Distingue dos momentos en este movimiento literario: uno, que va de 1882 a 1896 y otro que arranca de esta última fecha y se disuelve después de 1920. Aunque en los dos períodos predominaron los poetas, "el movimiento afectó por igual a la prosa y a la poesía." Reconoce que los poetas adoptaron una posición esteticista, en una ascensión hacia la "poesía pura" y los prosistas "abandonaron la lenta y difusa solemnidad del discurso académico"; sin embargo, "la mayor parte de la prosa, y por regla general lo mejor de ella, adoptó la forma de ensayo, crónicas, artículos y libros de viaje, y crítica literaria."

Juan Ramón Jiménez (72) estima "que fué una tendencia general. Alcanzó a todo. Creo que el nombre vino de Alemania, donde se producía un movimiento religioso de tipo reformador por los curas llamados modernistas. Y aquí, en España, la gente nos puso el nombre de modernistas por nuestra actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza, sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza."

Roberto Ibáñez (73) sin ser afecto a los rótulos, admite la existencia del modernismo "como revolución espiritual inclusive; ya, parcialmente, dentro de la otra, como exclusiva revolución poetica." Su significado está en su permanente evolución, y en este sentido la palabra *movimiento* lo expresa todo. Apoyándose en Rodó, quién se declaró partidario, prefiere plantear el problema "en su máxima actitud cualitativa", esto es, ciñéndose a su activa y ejemplar voluntad creadora a través del "principio de la personalidad como conciencia y como privilegio", donde se mancomuna el

(71) Obra citada.
(72) **Entrevista con el poeta,** en **Repertorio Americano,** año 1936, pág. 265.
(73) **Americanismo y Modernismo,** en **Cuadernos Americanos,** N.º 1, Enero-Febrero de 1948, págs. 230-252.

"esteticismo" de Darío, el "profetismo" de Rodó y el "agonismo" de Unamuno. Pero la raíz de esa revolución es americana, desde el momento que si puede hablarse de "influencia de retorno" como llamaba Diez Canedo es por "la existencia de una originalidad irrecusable, de una novedad con signo de criollo, si patente al menos en un hombre, de ningún modo única en el concierto de nuestras letras."

Alberto Zum Felde (74) entiende que "el modernismo no es propiamente una escuela, sino un conjunto de escuelas, vinculadas por un fondo común, representando tendencias afines, por oposición a todos los conceptos y las formas que hasta entonces habían encauzado la poesía universal. Parnasianos, decadentes y simbolistas son distintos en sus preceptivas y en sus procedimientos; pero todos integran, dentro de la historia de la literatura, el movimiento que llamamos modernista. El parentesco de estas escuelas es de orden psicológico; el modernismo es un estado de conciencia."

Para Max Henriquez Ureña (75) "el culto de la aristocracia de la forma, unida a la renovación del idearium poético, constituyen las características fundamentales del movimiento." "En el orden espiritual el movimiento recogía la inquietud del pensamiento contemporáneo, inquietud que se hermana con el cosmopolitismo, como en una pesquisa ansiosa de nuevas sensaciones, y culmina con el misticismo trágico de la vida. Esta actitud espiritual no excluía el retorno a la ingenuidad y sencillez de la naturaleza, puente de toda estética; ni podía considerarse desligada de ciertas tradiciones literarias, como el culto de la antigua Grecia, respaldado por la tendencia humanística y robustecido por la influencia de los parnasianos franceses."

Para Juan Marinello (76) el modernismo es un deseo de superar lo europeo. En el momento de universalización de la cultura hispanoamericana, caracterizado por la aparición de algunos poetas sin americanidad, se centra el movimiento. El intelectual aspira a la asimilación de todas las expresiones europeas y por lo general es un desarraigado, pero en muchos el contanto con tan variadas fuentes los vincula a los propios elementos continentales.

Luis Monguió (77) expresa que hacia "la segunda mitad del siglo 19, la literatura española se hallaba en un estado que no la hacía modelo deseable. Por otra parte, los países hispanoamericanos con sus riquezas, acababan de entrar en el campo de la ex-

(74) Crítica de la literatura uruguaya, Montevideo, 1921.
(75) El retorno de los galeones, Madrid, 1930.
(76) Literatura hispanoamericana. Hombres. Meditaciones. México, 1937.
(77) Artículo citado.

plotación de los grandes países industriales expansionistas de Europa, a los que los grupos detentores del poder y de la cultura en la América española miraban como líderes de la economía, de la civilización y de la cultura, a las que era deseable igualarse. Entre tales países, Francia ofrecía culturalmente los mejores modelos y los más asequibles al espíritu hispanoamericano. De este mimetismo, unido al lirismo de escritor de América española, nació un movimiento literario, singularmente en poesía, en el que con las nuevas ideas y a través de la asimilación de nuevos procedimientos técnicos elaborados por escuelas literarias extranjeras, se produjo una renovación ideológica y técnica en la literatura de lengua española. Tal movimiento contó con varios poetas de gran altura y con el genio poético de Rubén Darío, que supo fundir las nuevas adquisiciones intelectuales y técnicas con la vieja tradición española, base secular de la vida hispanoamericana. Los poetas del movimiento se distinguieron por su cultura literaria, y por su perfección técnica, trabajada conscientemente y demostrada con el uso de nuevos o renovados metros y con la creación de ritmos distintos de los tradicionales de la versificación española, hasta dar expresión y forma al ritmo personal, interior, de cada poeta. Tal refinamiento intelectual y técnico tal individualismo en la expresión, encerraron a los cultores de esta escuela en un subjetivismo orgulloso, del que se derivan tendencias a la originalidad, al aislamiento, al pensamiento y a la melancolía. De la misma postura se deriva a su vez un cosmopolismo ideal, una afición a lo exótico, a lo lejano, a lo vago y, frecuentemente, a lo confuso".

* * *

Diverso y confuso es este clima interpretativo que nos acerca la crítica, aunque sea justo consignar que se percibe la observación oportuna, el atisbo más o menos consciente del substancial contenido del modernismo.

Algunos coinciden en las mismas cosas. Por ejemplo: en el cosmopolitismo, en los temas exóticos, en la afirmación de la individualidad, en la incorporación de formas nuevas, en el rompimiento con la tradición, en la asimilación de elementos parnasianos y simbolistas. Para otros se está en presencia de un arte americanista y de un deseo de emancipación intelectual. Pero lo importante es que al caracterizarlo en función de América, se tiende a la apreciación de todos los géneros literarios.

A mi modo de ver, ésta es la razón por la cual no hay definición que conforme enteramente. No es cuestión de dejar de lado el panorama que ofrece la cultura o la literatura en un momento dado. Problemas de muy diverso orden colocan a una generación

frente a aspiraciones con las que quedan rubricadas su ideología, sus sentimientos, sus preferencias estéticas. Pero no es menos cierto que estos contenidos deben ser lo suficientemente dominantes como para que sobre ellos recaiga la valoración oportuna. ¿Quién puede dudar de la existencia de un sentimiento romántico de la vida? ¿Quién, en cambio, se atrevería a hablar de un sentimiento modernista en la vida americana? América que culturalmente fué tributaria de Europa, tampoco pudo a fines del siglo pasado estampar su sello de autonomía, de independencia en su vida espiritual. Todo lo que se diga en contrario es pura fantasía. Tropezamos con figuras prominentes, pero que en conjunto ilustran más bien sobre las diversísimas y caóticas facetas de su realidad. La tradición, aún no despojada de su rango, alterna con los más anárquicos signos de su vitalidad. Sólo la imaginación y sensibilidad de sus poetas la apartan paulatinamente de su comprobable medianía intelectual.

Claro está que el problema no lo solucionamos con nombres. Sea modernismo o eternismo como pretendía Unamuno, lo mismo da para el caso.

Por de pronto no creo oportuno pulsar la resonancia que tienen el auge o la decadencia, la alegría o la agonía del mundo en el último tercio del siglo XIX, sino más bien replegarse en las manifestaciones concretas de la vida artística y literaria que muchas veces son expresiones que mantienen un carácter independiente a las restantes formas de vida. Y en el caso de España y de América nos encontramos, precisamente, con que ellas son menos decisivas que otras tierras para dar la nota ya muy admitida de la llamada "decadencia espiritual del mundo", y por lo tanto, menos enmohecidas en su inteligencia y sensibilidad.

El romanticismo fué el último intento de unidad de Europa. Comenzó porfiando por lo unánime, por ese abrazo conmovedor y humano donde el universo entero se sostiene por la libertad y bondad natural del hombre; fecundó a la sombra del liberalismo los anhelos más caros de la humanidad. Pero muy pronto la impureza misma de la realidad lo llevó, solitario, a la negación de los valores que había exaltado, y se disolvió en la desesperanza más sombría y funesta porque haya atravesado la historia.

Frente a la revolución triunfante, la poesía se levanta casi en armas contra todo lo que se ha destruído, contra un sistema que tiende a aniquilar la intimidad y las auténticas resonancias del espíritu. Por eso empieza el romántico a soñar con el pasado abolido que intuye glorioso y ejemplar, por lo libre y desinteresado. Repudia todo lo cuajado de fría especulación y opone a ello la transparencia del sentimiento. No obstante, cae vencido por el ritmo avasallante del sensualismo burgués y arruina su primigenia ascensión hacia la expresión de las experiencias más hondas de lo huma-

no. Se lamenta por la llaga de su peripecia, por el desengaño de la conquista frustrada y al fin se queda sin el regocijo de conservar los misterios del mundo.

España y América no fueron protagonistas de esta disolución. El romanticismo en ellas no fué más que una moda, un lujo si se quiere, un ponerse a tono con lo que estremecía y cautivaba a las gentes, un intento de europeización artificioso y vano. No obstante, no es difícil dar con el encanto íntimo y sugestivo de un lirismo que se encadena a los más ejemplares misterios del espíritu. Esto es hallable también en otras partes, y en ese mismo siglo XIX, donde el poeta pudo eludir las imposturas de la historia, de la razón y de los sentidos, al armonizar el ser con el ideal. Pero España y América, sin duda, estaban mejor fecundadas que otras tierras para ascender por las vías de la inteligencia y de la sensibilidad a las riberas propicias de la belleza esencial. Y este alcance tímidamente señalado en algunos de sus románticos, se realiza casi plenamente en las postrimerías del siglo XIX, para robustecerse y afianzarse luego en el decurso del nuestro.

Tanto en España como en América se advierte que, hacia fines del siglo pasado, la poesía y solamente la poesía, respira en otra atmósfera. Nada tiene que ver en ello, la tradición o el presente, la historia y la geografía.

La poesía, que es el primer vehículo de expresión de los hombres, ofrece por entonces — y siempre — un campo lleno de posibilidades para alcanzar lo inefable. Se llega a ella con la sospecha que habrá que desbrozar fatigosamente el camino antes de alcanzar sus dominios. En muchos de los poetas de aquella promoción, el deseo de irla aligerando de impurezas se revela en una constante vacilación sobre lo que debe alimentarla. El lenguaje, por ejemplo, se rehusa muchas veces a dejarse dominar, ya por haberse anquilosado, ya por carecer de los recursos adecuados. El enigma no llega a descifrarse hasta que poco a poco desnuda sus misterios. A veces este sacrificio expresivo lo paga un hombre, otras, una generación entera. Pero lo cierto es que no deja de ser el primer paso a dar para la conquista de otro bien.

En esta marcha existen sus pausas, sus retrocesos, puesto que en muchos casos, se alcanzan satisfacciones con las que involuntariamente se regodea el poeta, atrincherándose en el testimonio deslumbrante del ritmo, de la sonoridad. Tal característica, inicial en el proceso evolutivo de la poesía escrita en español hacia fines del siglo XIX, la ofrece casi toda la pléyade de los llamados precursores del modernismo, incluso el Darío de "Azul".

Esto no significa que la poesía se haya estabilizado en palabras o en ritmos, sino que se fortificó con elementos inseparables de su esencia, sin los cuales hubiera sido imposible restituirle el habi-

táculo perdido. Tampoco se trata de disminuir la trascendencia e intemporalidad de aquella producción que tiene buenos puntos de apoyo para sostenerse lejos del ámbito de la forma, sino que se pretende demostrar que "en el pórtico de la poesía se hallará siempre la cóncava luna del lenguaje, con los mecanismos de la palabra y el discurso ante los cuales habrá que rendir acatamiento previo". (78) De ejercicios poéticos está llena esta etapa inicial en la que Darío es portaestandarte. Este aprendizaje se realiza poniendo los ojos no sólo en los antiguos exploradores del idioma español sino en los contemporáneos franceses. Tan importante es esta conquista, que Darío nunca abandona el instrumento verbal, y aunque de suyo es un medio, parte de él invariablemente para la expresión de sus sentimientos e ideas. Tal vez sea él uno de aquellos por quienes Valéry expresa que "el desarrollo de los medios llega a ser tan grande y además tan identificado con su inteligencia, que llegan a "pensar", a "inventar" en el mundo de la ejecución, partiendo de los medios mismos". (79)

En este primer avance se quedaron muchos, es cierto, dando acento a una "manera", faltos de impulso creador o satisfechos por tantos hallazgos y virtuosidades que colmaban sus aspiraciones. Otros, en cambio, siguieron enriqueciendo su mundo interior hasta hacer más viva y duradera la llama de sus cantos.

No puede sorprendernos que en estos últimos la expresión dejara de ser habilidad para transformarse en uno de los elementos conductores de la inefabilidad poética: la música. Verlaine lo había expresado ya en su "Art Poétique", subestimando los efectos de la retórica al sugerir esa atmósfera de encantamiento en donde las palabras no son signos de la inteligencia sino claves de un sortilegio. Y aunque no hay duda que la música no es todo en la poesía, es, en cambio, inseparable de ella, a tal punto que Henri Brémond expresa "que no hay poesía sin una cierta música verbal". (80)

Demás está decir que esta conquista, que caracteriza el segundo momento de la evolución, no era nueva en la poesía española. Aparece en los grandes poetas del pasado, Fray Luis, San Juan de la Cruz, Quevedo, pero se pierde luego durante la hipertrofia de los siglos XVIII y XIX para dar sus nuevos frutos, sabiamente recogidos del árbol verleniano, en las seductoras concepciones del genial nicaragüense.

---

(78) Oribe, Emilio: **Trascendencia y Platonismo en Poesía,** Montevideo, 1948, pág. 64.

(79) Valéry, Paul: **Yo le decía, a veces, a Stéphane Mallarmé...,** en **Política del Espíritu,** Buenos Aires, 1940, pág. 143.

(80) Bremond, Henri: **La Poésie Pure,** París, 1926, pág. 25.

De ninguna manera podemos bastardear este esfuerzo, vinculándolo a otras realizaciones coetáneas que puedan apreciarse en los demás géneros literarios. Fuera de la poesía no hay otro conjunto que ofrezca caracteres armónicos. El resto de la producción intelectual, tanto en España como en América, corre por sendas muy distintas y sería vano establecer una categoría idéntica para los otros géneros que son la expresión de un evidente desconcierto. Novelistas, ensayistas, dramaturgos — si los hay— declaran su criterio oportunista, recogiendo de todas partes su técnica, sus ideas, sus temas, sus alusiones. La supuesta vigencia de lo americano es en sus manos una ilusión que se esfuma. Y lo cierto es que, a fin de descartar la repetida conjunción de valores, nunca es más oportuna la delimitación de fronteras entre prosa y poesía, siendo como son, en verdad, dos ritos diferentes.

Superadas aquellas dos etapas, asistimos por fin a la revelación del ritmo vital de la poesía. Purificada, recobra la perfección e intimidad que había perdido, fructificando y diversificando su belleza esencial, transparente o hermética, en arrogantes enigmas, en alegorías, en símbolos o en ideas. El poeta expresa, a través de un lenguaje que supone una serie de operaciones mentales que generalmente no exhibe, la esencia misma de las cosas, eternizándolas. Lejos de la realidad, vuelve a ella creándola, endosándole su unidad vital, revelándose el universo mismo tras su palabra, prodigando a todos la presencia y el devenir constante de las cosas. El poeta es así el demiurgo, el mortal que atesora las resonancias de la belleza ideal, tal cual lo reconocemos, por ejemplo, en Darío, en Manuel Machado, Jiménez, Herrera y Reissig, Delmira Agustini quienes son, sin duda, las verdaderos poetas modernistas.

Prof. LAURO AYESTARAN

LOS ORIGENES DE LA OPERA EN EL URUGUAY

INTRODUCCION

En la historia general de la música culta como estado social, el siglo XVIII es un gigantesco y agitado laboratorio donde se va a obrar una trasmutación total de valores y conceptos.

Los creadores e intérpretes adscritos todos ellos durante cuatro siglos a las casas de la nobleza europea, buscan ahora una irradiación más amplia que la que podía brindarles el reducido ámbito de una cámara, privada al fin. Por otra parte, el pueblo exige imperativamente una participación cuando menos pasiva en el hecho de la recreación estética. En ese sentido de la búsqueda de un pueblo para hacerle copartícipe de sus ideas y experiencias, el Siglo Romántico, que hunde sus raíces en el "setecientos", por curioso destino estético, se enlaza subterráneamente en la Edad Media. Y si en ésta el artista halló en el recinto de las grandes catedrales primero —canto llano— y en la plaza pública luego —misterios, milagros y autos sacramentales—, el lugar propicio para ese entendimiento, el Romanticismo buscará en la escena —ópera o concierto— la razón de su existencia en el pueblo; sólo que en la primera el pueblo será actor de la monodia cristiana, en tanto que en el segundo no pasará más allá de entusiasta espectador. Además, no conviene olvidar que en el medioevo el creador será anónimo; como un sabio descuido de la naturaleza nacerá; como una flor que no pide permiso para brotar y que sin embargo lleva toda la representación del árbol. En el Romanticismo será un hombre "de carne y hueso", con sus dolores y alegrías, con sus miserias y sus grandezas, con su nombre y apellido; un hombre que aspira premeditadamente y busca con desvelo llevar esa representación colectiva. El punto de partida será enteramente distinto: la colectividad en la Edad Media, el individualismo más insolente en el Romanticismo. La estación terminal, empero, de ese largo viaje será la misma: el Pueblo.

Desde 1400 hasta 1800, esto es, durante el Renacimiento y los primeros siglos de la Edad Moderna, las grandes batallas estéticas se librarán en los gabinetes o cuando mucho en los jardines acicalados de las grandes casas reinantes. El pueblo queda afuera, atisbando al través de la reja como frío y lejano espectador. El tiene su arte menor de canciones y danzas que se desgajaron del gran tronco sonoro y corren su vida propia, que a veces pide pres-

tada el creador culto para alimentar con nueva savia la forma de la Suite, por ejemplo.

Y así, si en el Medioevo, la iglesia y la plaza pública fueron el gigantesco matraz de generosas y fecundas experiencias estéticas, en el Clacisismo será en el salón y en el Romanticismo en el teatro donde se van a obrar esas trasmutaciones.

En el teatro gana Victor Hugo la batalla del romanticismo literario. En el teatro, Berlioz resquebraja los moldes de las doradas formas en su Sinfonía Fantástica y da paso a la anarquía formal del poema sinfónico. En el teatro Rossini cubre el primer tercio del siglo, Verdi el segundo y Wagner el tercero con las posibilidades de su drama musical. Hasta el más refinado y sutil arte de cámara que como concepto y hasta como nombre es una supervivencia de otras edades: la sonata, el cuarteto, tendrá que subir a un escenario para hacerse oír e imponerse.

Y en Montevideo el teatro fundado en 1793 fué más que una diversión amable, una pasión avasallante. Aquel lema que lucía en la vetusta Casa de Comedias que en un discutible latín quería decir "cantando y riendo corrijo las costumbres", se tornó para nosotros en un imperativo estético y social: "cantando y riendo *dirijo* las costumbres". Y como la costumbre era la ópera italiana del siglo, he aquí que toda la pléyade de compositores nacionales del siglo XIX rindiera pleitesía en sus obras a un italianismo tan sincero como exclusivista, como que era producto del aire que se respiraba a diario en el teatro, que saltaba a la calle, que penetraba en los más encumbrados salones y que hasta asomaba su máscara en la canción de la patria, el Himno Nacional, hecho a su imagen y semejanza.

El teatro fué para el montevideano su pasión, decíamos. Más aún la razón de su existencia estética y hasta su timbre de orgullo y gloria.

Porque bien es verdad que no pudo ser mejor servido por Europa entera durante todo el siglo XIX. De la música "oficial" europea, desde luego. Desde que en 1830 se cantó la primera ópera completa hasta pasada la primera década del siglo presente, llegaron hasta la cuenca del Plata los cantantes de más encumbrado prestigio. Pasaron y repasaron sus escenarios figuras de la talla de Tamberlick, Stagno, Tamagno, Patti, las Tetrazzini, Caruso inclusive, que recibió de nuestro público hasta una rechifla en sus últimos años por haber dejado escapar ¡horror! un prepotente "volatil de corral" en "Carmen" como dijera un cronista, de su dorada garganta.

Rossini estrenó para Montevideo, aún en plena vida, al igual que Verdi y que Wagner, sus más discutidas obras de creación. Un joven pálido y nervioso hizo sus primeras armas en nuestro

Teatro Solís: se llamaba Arturo Toscanini. Bassini, Sivori, Gottschalk, llenaron nuestras ansias de "virtuosidad" instrumental.

El teatro fué nuestro vehículo de extensión musical. Dos corrientes llegaron a él en oleadas sucesivas. La Tonadilla Escénica durante los últimos días del coloniaje; la ópera italiana luego, ambas practicadas con similar devoción. Mas la primera no tuvo mayor proyección por cuanto al llegar a Montevideo había ya entrado en España en su decrepitud y atada indisolublemente a la madre patria, no pudo desligarse de ella. La ópera italiana tomó la plaza por asalto y sentó sus reales en ella por todo el pasado siglo.

Entremos un poco al detalle de la evolución del gusto musical en Montevideo. La tonadilla escénica española triunfa aquí desde 1793 hasta 1825. Su caída es vertical ante el primer asomo de música italiana. Su liquidación definitiva está dictada en estas frases que firman "Treinta y tres melómanos" en "El Universal" del 1º de Julio de 1831, sobre las personas que "en materia de buen gusto y bellas artes quieren que este país vuelva al estado en que yacía en el tiempo de las famosas tonadillas, en que lucían a competencia la mala poesía, la mala música; y la mala voz, dando muy mala idea a los extranjeros de nuestra civilización".

Rossini es el que gana la batalla contra la tonadilla, pero su reinado es ciertamente efímero: apenas perdura en vigor absoluto, por veinte años. A fines de la Guerra Grande (1851) comienza a tambalear su corona, rueda al suelo y es recogida por Verdi quien impera por medio siglo. Entre ambas figuras se desliza un breve interregno que ocupan Bellini y Donizetti alternativamente.

Sin embargo, Verdi asciende al trono muy lentamente. Los rossinistas empecinados atacan a Verdi nada menos que por su música "violenta", "atronadora", y la aceptan dolorosamente como expresión que tiende a identificarse con "la época de viajes rápidos" y excitaciones violentas... No olvide el lector que estamos en 1855. Para quien dude de estas aseveraciones aquí está esta pieza curiosísima para el estudio de la evolución de la cultura musical uruguaya, aparecida en el folletín musical del "Comercio del Plata", del 22 de julio de ese ya remoto año:

"Nuestro teatro lirico se ve hoi invadido casi esclusivamente por la música de Verdi. *Luisa Miller, Ernani* y *Trovador* son las óperas que han constituído las últimas representaciones, y ántes de estas la compañia no ha salido de los dominios de este maestro, como si quisiera seguir el ejemplo de casi todo el mundo filarmónico, conmovido con el estrepitoso ruido de sus obras ó como si la moda ó alguna de esas otras potestades de los pueblos cultos tomasen parte en esta singular contienda. Pareceria, sin embargo, que un pacto secreto uniese á todos los empresarios á dar la pre-

ferencia á las partituras de este compositor, pareceria que hubiese en ello un interes especial en hacer predominar esa música, a fin de hacer mas facil la empresa de operar una pronta revolucion en la moderna escuela. El hecho notable, que debe estudiarse por su significacion moral es que en todas partes es bien aceptada esa esclusiva invasion, como si esa musica ruidosa, esa música atronadora llenase en el animo de la jeneralidad de los públicos una necesidad de emocion violenta, poderosa como las grandes ideas hoi dominantes, como los grandes acontecimientos que hoi se desenvuelven en todo el mundo. Es por que, como dijimos la otra vez, esa música tiende á identificarse con la época, y en el siglo de la armonia, en el siglo de los viajes rapidos por toda la superficie del globo, la impaciencia de verlo todo, de sentirlo todo en una sola vez invade todos los espíritus, y sin esplicárselo la mayor parte, se siente cada uno respecto de la música como respecto de los demás arrastrado á preferir aquello que, como una grande esposicion, presenta el mayor número de objetos reunidos. La música de Verdi aspira á simbolizar la época en el arte, trayendo las ideas, las formas de todas las escuelas para presentarlas en una fusión conveniente, y como modificadas en los rasgos mas sobresalientes de la fisonomia nativa. Al brillo, al esplendor de los motivos italianos, mezcla la exajeracion, á veces, la hinchazon, la estravagancia de la escuela francesa, salpicando todas sus obras con algunas de esas sanguinolentas notas de la armonia alemana"...

Perdónese la extensión de esta cita en virtud de su jugosa observación. No es de extrañarse mayormente cuando siglos antes y un siglo después se aplica la misma terminología para liquidar problemas similares. (¡Oh manes de Strawinsky y Honegger!).

Desde luego que estas son las dos grandes líneas generales de la música como estado social culto en nuestro medio de 1800 a 1900, porque no sería justo olvidar otras dos corrientes que en la segunda mitad del siglo XIX tuvieron un profundo y vasto cauce: la zarzuela y la obra de los grandes conservatorios.

La zarzuela, la vieja zarzuela española de pura cepa andaluza, anti-italianizante — pero italianizada a veces a fuerza de no quererlo — y tonadillesca. La vieja tonadilla escénica reverdecía en esta forma española que en el siglo XIX tenía ya 150 años de vida. El gusto montevideano por la tonadilla tomaba un nuevo empuje en la zarzuela. Cuando se inauguró el nuevo local del Teatro San Felipe en 1880 sobre las cenizas de la antigua Casa de Comedias, en su fachada se hizo figurar el nombre de Arrieta junto al de Mozart...

Los grandes conservatorios que despertaron al Uruguay a la vida de la creación musical, tuvieron también su raíz en una de esas dos grandes corrientes: en la italiana, en la operística.

Los directores de orquesta que llegaron a Montevideo quedábanse muchos de ellos en nuestra ciudad figurando luego en los cuadros de profesores de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, "La Lira", el "Instituto Verdi", etc. Instrumentistas italianos de relieve integraron las primeras filarmónicas y agrupaciones de cámara de fin de siglo.

Nuestro primer teatro, la Casa de Comedias, fundado en 1793 dió cabida en sus años mozos a la tonadilla escénica. Desde la dominación brasileña (1821-1825) comenzó la invasión de cantantes italianos, y después de varios conatos de representaciones escénicas, se canta por fin en 1830 una ópera completa, desde luego de Rossini: "El engaño feliz". La temporada de 1830 fué la clave de toda la cultura musical montevideana del siglo XIX.

En ese sentido el Uruguay marchó de perfecto acuerdo con el ritmo general de la implantación de la ópera italiana tanto en la América del Sur como en la del Norte.

La aparición de la operística italiana en el panorama musical americano se efectúa en dos etapas. La primera va de 1810 a 1820 y se observa al través de las arias y fragmentos que se cantan en todos los teatros del nuevo mundo. La segunda ocupa el decenio 1820-1830 y en ella se ofrecen las primeras representaciones completas del repertorio rossiniano. La aparición de la ópera y sus prestigios estalla simultáneamente en todos los escenarios.

El célebre Manuel García con su "trouppe" de cantantes italianos estrena en noviembre de 1825 "El Barbero de Sevilla" en el "Park Theater" de Nueva York y después de actuar dos años en Norte América pasa a México dando allí la misma ópera en 1827 e inaugurando el reinado italiano en ese país. En 1825 Miguel Vaccani y los hermanos Tanni dan la primera ópera en Buenos Aires: desde luego el "Barbero". El 26 de abril de 1830 Teresa Schieroni y Margarita Caravaglia ofrecen en Santiago de Chile la primera representación operística: "El engaño feliz" del mismo compositor. Brasil, Perú, etc., ofrecen el mismo panorama.

En el Uruguay se conocían las arias del repertorio italiano ya en la década 1810-20. En 1824 Vaccani ofrece versiones fragmentadas de las óperas itálicas y en 1830 se canta la primera completa. En realidad si se tiene en cuenta la liviandad con que se ha analizado la evolución de la ópera en otros países americanos, con el mismo criterio podría decirse que en 1824 se cantó la primera ópera en Montevideo. Sin embargo en puridad de verdad la iniciación del reinado de Rossini se fija en nuestro medio en el año 1830.

Antes de esa fecha se realizaban espectáculos de ópera muy curiosos. Se tomaba una partitura: "El Barbero de Sevilla" (como ocurrió por ejemplo el 28 de enero de 1829) y se cantaban

casi todas sus arias, dúos, tercetos, etc., con excepción de los recitativos e intermedios instrumentales, aún cuando la obertura fuera siempre ejecutada. Los actores salían a escena en traje de carácter, decían su parte y luego, "mutis por el foro". Caía el telón y al levantarse de nuevo, aparecía otro personaje a hacer lo mismo con otro trozo. En ese sentido me place transcribir este conato de crítica firmado por "Unos que piensan entender algo en estas materias" aparecido en "La Gaceta" de Montevideo del 21 de Octubre de 1829; con respecto a la actuación de la cantante Sra. de Foresti dice así: "Una de las cosas que contribuyeron á obscurecerle fue la otra comparación que naturalmente se hizo de lo deslucido de su traje con el brillante y elegante de aquellas otras señoras [Aquí se refiere a la Caravaglia y a la Schieroni]. Es cierto que aquellas representaban personages heróicos y esta una campesina en el primer duo, y una esposa en su propia habitacion en el segundo, y en el aria; mas las paredes de una habitacion domestica en el teatro son transparentes, y las rústicas de las óperas muy coquetas. Agregase á esto que no comprendiendo la mayor parte del auditorio el asunto de dichas piezas su vista se considero defraudada del brillo y elegancia del trage".

No le hagamos cargo al habitante montevideano de entonces, de esta flagrante confesión de sus debilidades por el aparato y la vestimenta más aún que por el limpio y alto goce estético; en otros momentos, ese mismo vocero que recién nos hacía lamentar la pobreza indumentaria, levanta su voz con dignidad y exige a la Administración de la Casa de Comedias, la repetición de obras como el "Condenado por desconfiado" de Tirso, o la entonces novedad "El sí de las niñas" de Moratín, en lugar de tan jocosos como vulgares sainetes, mengua del buen teatro, de la especie de "A un engaño otro mayor ó sea El barbero que afeita el burro".

La implantación del reinado de la ópera italiana en Montevideo alrededor de 1822, se debió entre otras causales al hecho histórico de la dominación brasileña.

La brillante corte de Juan VI de Portugal tiene su radiante sucursal en la de su hijo Pedro en Río de Janeiro. Cuando el padre se retira para Lisboa, el pueblo del Brasil se alza el 7 de Setiembre de 1822 contra la metrópolis y corona en Diciembre al primogénito que asciende al flamante trono con el nombre de Pedro I. El Uruguay cambia de tutela de inmediato y la corriente de cantantes italianos del teatro y de la Capilla Real de Río hacía el Río de la Plata, se hace aún más poderosa.

Hacia el año 1822 las temporadas teatrales comenzaron a estabilizarse definitivamente. En tiempos de la dominación portuguesa (1817-1822) la Casa de Comedias tuvo indudablemente un historial brillante. Los habitantes montevideanos, cómodos y pací-

ficos, no sintieron mayormente la trancisión al dominio brasileño que se obra ese mismo año. En Setiembre, Lecor se establece en Canelones, y Maldonado se convierte en el gran puerto lusitano, pero la Casa de Comedias no cierra sus puertas.

La temporada teatral duraba desde la Pascua de Resurreción de cada año hasta la Cuaresma del siguiente, época esta última en que la población dejaba de concurrir a toda clase de espectáculos. Y como las compañías europeas se presentaban en Río de Janeiro a principio de temporada, pasaban luego a Montevideo y se dirigían por último a Buenos Aires, he aquí de cómo los porteños empresarios venían muchas veces a ésta para contratar actores y cantantes según el éxito que estos hubieran tenido en nuestro Coliseo. Montevideo, como puerto obligado, era pues el origen de la actividad escénica bonaerense.

Hasta 1843, fecha de iniciación de la Guerra Grande, las representaciones alcanzaron gran predicamento y ya antes de ese entonces se comienza la construcción de un gigantesco teatro — gigantesco por supuesto para las reducidas proporciones de la población y hasta de los edificios — que recién abrirá sus puertas en 1856, años después de levantado el sitio de Montevideo.

Pasados los primeros meses del establecimiento del sitio, se reanudaron las actividades de la música escénica y por muchos años, cercada la plaza por las fuerzas de Oribe, el teatro nunca cerró sus puertas. Por otro lado el pueblo que iba creciendo en el campo sitiador también tuvo su actuación musical perfectamente organizada: profesores de piano, canto, guitarra, etc. se anuncian en las columnas del periódico oribista "El defensor de la independencia americana"; conciertos públicos y hasta espectáculos circenses se suceden con toda normalidad. A los diez días de firmado el tratado de paz de 1851 el maestro de piano y armonía Antonio Aulés establece conservatorio en la capital y entre sus antecedentes honrosos declara que tratará de probar aquí sus méritos "como lo ha probado ya en Buenos Aires y el Cerrito donde estuvo algún tiempo establecido" ("Comercio del Plata", Montevideo, 18 de Octubre de 1851).

La inauguración del Teatro Solís, tiene para la historia de nuestra cultura musical el significado de la culminación de una etapa y de la apertura hacia otra nueva era de similares características que perdurará por espacio de medio siglo. Fué levantado únicamente como templo del arte lírico italiano del siglo XIX. Sus orígenes hay que ir a buscarlos a las primeras representaciones operísticas del año 30. Cuando la ópera italiana se impone en el año en que se jura nuestra primera constitución, ya comienzan a levantarse voces pidiendo un escenario de mayor amplitud y magnificencia que el de la vieja y colonial Casa de Comedias.

Es que la ópera italiana del pasado siglo necesita para su completa expresión el aditamiento suntuoso del color y la atmósfera. Y necesita además un doble público: una platea de brillantes, prósperos y fríos burgueses, y un paraíso donde se irán a llorar con lágrimas de verdad las suertes desdichadas de las Violetas y Gildas, uniéndose ambos públicos ante el estremecimiento de un aria "de bravura" que salva la cristalina voz de una soprano o ante un prolongado calderón que se hincha como un perfecto cuerpo luminoso y se separa del fenómeno sonoro. Esta es la realidad social que corre junto con la belleza intrínseca de la partitura, y ello no podía darse en el escenario reducido, ni en la incómoda platea de la vetusta sala de la calle del Fuerte. No era del caso lucir sus mejores galas para arrastrar los pies en sus pisos de ladrillo raspado y ver al fin sobre los hombros las charreteras de aceite que los quinqués goteaban desde lo alto en plena sala. Desde luego que con la construcción del Solís se fué hacia el otro y harto generoso extremo. Era mucho teatro para una población reducida como la nuestra en la mitad del siglo pasado que oscilaba alrededor de las 50.000 almas. Dos mil quinientas personas y aún más — aunque para ser precisos las localidades eran 1584—podía albergar en su ámbito suntuoso de una acústica perfecta y por fin el 25 de Agosto de 1856 se abrieron por primera vez sus puertas. Esta vez la música era de Verdi. Se cantó "Ernani".

Pero hay además otra realidad social importante: la ópera italiana crea en torno suyo toda una industria de vastas ramificaciones que la fomenta en pro de su existencia. Las grandes temporadas invernales significan un vasto despliega de actividades colaterales. Joyeros, perfumistas, sastres y modistas organizan en torno a la burguesía montevideana una danza fantástica. Nuestras familias viven socialmente para los tres meses centrales del año dedicados a la gran ópera. Por vía de las grandes veladas de gala del 18 de Julio y del 25 de Agosto nuestra colectividad social entra por la senda del lujo y la suntuosidad. Los cantantes elevan cien veces el precio de sus actuaciones y se van de nuestras playas cargados de sólidos patacones. "La eximia artista Adelina Patti — dice un cronista del "Montevideo Musical" de 1888 — ha adquirido en una joyería de esta ciudad unos brillantes por la suma de 12.000 pesos oro ¡Lo que dan los gorgoritos de Lucía y Barbero!".

Comienza la emigración de los grandes terratenientes a la capital y por entre crisis y bancarrotas nuestra economía pasa del feudalismo a la burguesía. El gobierno apoya complacido desde sus arcas exhaustas la realización de las grandes temporadas y las subvenciona graciosamente. Coincide justamente el auge de la gran

ópera con la época del militarismo más rutilante. Santos contrata a los músicos italianos de las grandes compañías como profesores para su Escuela Nacional de Artes y Oficios; por lo menos convierte en docencia más o menos democrática un lujo aristocrático.

Cuando amanecen los primeros compositores nacionales la estrella del alba de la ópera italiana brilla con su máxima plenitud en el firmamento. Ella les conducirá por el camino. La primera ópera uruguaya fué estrenada el 14 de setiembre de 1878. Era la "Parisina" de Tomás Giribaldi. El libreto en italiano, obra de Felice Romani había servido a Donizetti hacía apenas 43 años para su ópera hasta del mismo nombre.

La inmigración italiana que se inicia en la Guerra Grande en gran escala y se acrecienta enormemente en la segunda mitad del siglo XIX — que va a determinar el cambio de filiación étnica de nuestro pueblo en un principio de única raíz española — tiene su campo de fermentación previa en los cantantes de ópera que comienzan a hacer popular el dulce idioma itálico. Cuando llegaran las grandes masas de agricultores y comerciantes, los orientales reconocerán su verbo y lo acentarán complacidos. No creo que sea aventurado observar que el idioma había preparado convenientemente desde el teatro la entrada de esa poderosa colectividad en nuestro complejo racial.

* * *

Levantemos aún más el punto de mira. Si en la evolución de la música americana el Uruguay marchó a idéntico ritmo con las otras capitales del continente ¿cuál fué su posición respecto a la música que se hacía en Europa?

En el año que se cantó la primera ópera completa — 1830 — Europa vivía una de las experiencias estéticas más trascendentales. El gran río romántico que se precipita en Europa en el filo del 1800 alcanza su mayor caudal en el mismo año en que aquí se jura nuestra carta magna y por la vieja Casa de Comedias pasan actores y cantantes, tonadilleros y cómicos de la legua. Vivamos en tanto un momento bajo el sol europeo de 1830.

Victor Hugo gana la decisiva batalla del romanticismo en su turbulento "Hernani"; Chopin, pálido adolescente aún, da a conocer en Varsovia sus dos conciertos para piano y orquesta; Musset publica sus ardientes "Contes d'Espagne et d'Italie"; Delacroix y el tierno inglés Turner empapan sus pinceles en las ideas y la atmósfera del siglo; Berlioz sienta el principio de la "música de programa" esto es: música, vehículo de ideas, sentimientos y paisajes, más aún que divino juego sensorial e inteligente de sonidos capaz de provocar un limpia emoción de jerarquía esté-

tica (Mozart), en su deslumbrante "Sinfonía Fantástica"; Lamartine edita sus nostálgicas "Harmonies", mientras Mendelssonhn compone el sutil tejido sinfónico de "La gruta de Fingal". Es, en una palabra, el Siglo Romántico vestido de punta en blanco con los tributos de su resplandeciente gloria.

Pero todo este grande historial del año 1830 en Europa, no es por cierto una realidad social y artística cohesionada y evidente. El lento discurrir del tiempo y una perspectiva histórica amplia, nos permiten reconstruir hoy las fuerzas imperecederas que movieron subterráneamente todo el romanticismo. Por la superficie corría otra vertiente más fácil y efímera. En 1830 el arte del salón no era ya más el arte de la calle. Ya habían pasado para la música los dorados tiempos en que un aria que se oía en la empacada corte de Sanssouci de Federico el Grande, se repetía en la más humilde taberna entre el correr de los vasos de vino que una moza fresca y garrida transportaba en vilo. Mientras Schumann componía sus delicados y fuertes "Papillons", el gran público se entregaba a la melodía desenfadada de Gioacchino Antonio Rossini.

Y este segunda corriente, corrió hasta América, bajó hasta la cuenca del Plata y golpeó con fuerza las puertas de nuestro Coliseo.

¿Cuál era entonces nuestro coeficiente cultural y artístico?

La musa fácil de don Francisco Acuña de Figueroa se enseñoreaba en nuestro ambiente literario; junto con sus letrillas, epigramas y acrósticos, cada dos años presentaba solemne e irremediablemente un Himno Nacional de su cosecha abundosa para la aprobación del Superior Gobierno. Las composiciones en verso aparecidas en los periódicos de la época, un unipersonal de Manuel Araucho "Fillán, hijo de "Dermidio" editado en ese año por la Imprenta de la Caridad y sobre todo el "Parnaso Oriental ó Guirnarda Poética de la República Uruguaya" comenzado a publicar en 1835 en Buenos Aires, son la guía más segura para visitar los lugares literarios de aquellos tiempos; "guía de pecadores" se podrá decir de este último en muchos casos, pero de todas ma neras de entre sus páginas se salvan algún viejo diálogo de Bartolo Hidalgo o alguna composición de mayor entonación del Presbítero Juan Francisco Martínez, de los Araúcho o del Doctor Carlos Gerónimo Villademoros.

En 1830, un sabio de verdad, Dámaso Antonio Larrañaga, ciego casi, dictaba sus fábulas amables. Comenzaba en ese mismo año la inmigración argentina de la época rosista, personalidades la de estos exilados que más tarde van a constituir la pléyade de los primeros románticos de 1840 a quienes ha de alentar la noble

prosa de Don Andrés Lamas en cuya Introducción a las "Poesías" de Adolfo Berro, va a establecer un verdadero anticipio de sagacidad histórico-literaria dentro del arte latino-americano recién en sus albores.

Esta trancisión entre el academismo colonial — no por cierto dorado clacisismo — y una primaria concepción romántica, comienza a obrarse a partir de esa fecha.

Este año no es precisamente el de mayor brillantez del período que llega hasta la Guerra Grande a cuyo final vuelven a trasmutarse los valores culturales, pero es en cambio el del amanecer definido de nuestra cultura musical. El montevideano comienza a oir música — desde luego la segunda corriente superficial que hemos anotado — que se hace en Europa, interpretada por ejecutantes europeos de excelente categoría; un aria de Cimarosa, un trozo de las primeras óperas de Rossini se repetían — especialmente las de este último — a los pocos años de haberse estrenado en Europa. Se inicia un movimiento hacia la vetusta sala de la Casa de Comedias donde Casacuberta emociona fuertemente con el "Otello" y Joaquín Culebras divierte en "El sí de las Niñas". Poco a poco el teatro se convierte en una necesidad cotidiana hasta llegar, terminada la Guerra Grande, a darse en algunos momentos hasta veinte funciones de ópera por mes.

En hablando de música, la temporada de 1830 se desenvuelve bajo el signo fecundo de Rossini, pero de un Rossini de primera mano. En el mismo año en que el maestro italiano se instala en París, el montevideano oye su música aún sin aventar por el diario manoseo a que más tarde se la sometiera. Diecinueve representaciones operísticas se dan en ese año; excepción hecha en dos oportunidades en que se pone en escena el "Coradino" de Pavessi, compositor italiano de escaso volumen, el resto de ellas fueron dedicadas exclusivamente al repertorio del hoy casi desplumado "Cisne de Pesaro".

La verba turbulenta y amable de Rossini, donde el humor corre a gruesos chorros, constituyó la delicia del montevideano de 1830 que quizá no estuviera capacitado para reparar en el corto vuelo y en la cómoda y despreocupada posición estética de aquél. Pero enorme injusticia sería exigirle al público de la Casa de Comedias un profundo acento crítico cuando ignoraba los auténticos monumentos románticos de esos tiempos y cuando en aquella sazón París, Viena, Londres y Roma, reían ante la facundia del compositor italiano.

Y eso que hacía apenas tres años que Beethoven yacía olvidado, no por desconocimiento sino por desprecio, en un verde y grave cementerio de las afueras de Viena...

* * *

LA CASA DE COMEDIAS

Nuestro lector va a tener que remontarse hasta el lejano año de 1793. Vamos a tener que conducirlo por las coloniales calles de Montevideo. Tendrá que resignarse a que lo vistamos con entallada casaca, sombrero de copa no muy alto, ajustado calzón, medias hasta la rodilla y fulgurantes hebillas en los zapatos. Toma por la calle del Fuerte y se dirige hacia un gran barracón con techo de tejuela a dos aguas, cuyo frente mira hacia el este. Atraviesa una de las dos grandes puertas del frente y penetra en el interior. Se dirige hacia uno de los palcos laterales; su esclavo negro, minutos antes, le ha traído una silla desde su casa que allí ubica "para su merced el amo" y sobre ella se instala ceremonioso. Son las siete y media de la tarde pero la función no ha dado aún comienzo. En uno de los palcos de honor, los cabildantes murmuran por lo bajo no sé que intriga contra el Gobernador que ha anunciado vendría al espectáculo, pero que ya comienza a hacerse esperar más de lo que la cortesía autoriza. Se levanta por fin el Alcalde de Primer Voto, don Josef Cardoso, bate las palmas para dar comienzo a la función, pero el telón permanece inmutable. Por fin vuelve a sentarse, mohino y colorado el rostro, y sigue la intriga a media voz en el palco de los cabildantes.

Son las nueve de la noche; las gentes del patio vuelven la cabeza; acaba de entrar Antonio Olaguer y Feliú, el Gobernador; toma asiento en el palco del centro no sin antes saludar con media sonrisa a los cabildantes que responden con una fría inclinación de cabeza. Este a su vez bate las palmas, se levanta el telón y sale el tonadillero. El espectáculo ha dado comienzo.

Esta mortificante escena se repite muchas noches y es origen de los primeros conflictos entre el gobernador y los ediles, hasta que llega un día — el 15 de diciembre de 1793, para ser más precisos — en que a los cabildantes se les ha cerrado con candado la puerta para ellos reservada, por orden del Gobernador Don Antonio Olaguer y Feliú, y se encuentran de pronto en medio de la calle "hechos la irrisión del pueblo" (1). Y para dar todavía un

---

(1) "Para que la Audiencia de Buenos Ayres informe sobre los puntos que se espresan relativos á la reeleccion de el Alcalde de primer voto de Montevideo D.n Franc.o Cardoso, la Presidencia en el Teatro de Comedias del Gov.or y resistencia de este á franquear la Puerta por donde acostumbran entrar los Alcaldes.
[Fol.4 vta.]

+

S. M. en S.n Yldefonso a 7 de Agosto de 1795.

+

[Fol.1]

El Rey

tono más subido a esta burla sangrienta, al día siguiente el propio Gobernador, adoptando un socarrón aire de ausencia, les reconviene a los cabildantes por... no haber asistido a la función.

Se inicia entonces un violento proceso ante la Real Audiencia entre cuyos oficios aparece como al descuido una noticia que por

---

Consejo de 21 de Julio
de 1795
Sala 2.a

Presidente Regente y Oidores de mi Real Audiencia de Buenos Ayres. Por parte del Cavildo Secular de la Ciudad de Montevideo se há hecho instancia a fin de que se tomen varias providencias para remediar las vejaciones abatim.to y poco decoro con que trata á sus individuos el Governador de aquella Plaza D.n Antonio Olaguer y Feliu, quejandose entre otras cosas de que á su arbitrio, sin consulta, acuerdo, o noticia del cavildo dispuso en el año de 1793, establecer diversion publica de Comedias, quando hasta entonces no las avia avido, y si vnicam. te el entretenimiento de Titeres, ó volantines, á; el qual asistian el Cav. do [Fol. 1vta.] y Alcaldes ordinarios entrando no por la Puerta comun sino por otra reservada que dirigia a su Palco con el objeto de evitar confusiones; pero el Governador empeñado en desayrarlos, resolvió recoger dha. llave sin prestar el menor aviso á los Alcaldes, y acudiendo segun su costu mbre á entrar por la misma Puerta la noche del dia 15 de diciembre la hallaron cerrada con Candado, y de consiguiente tuvieron que retirarse á su casa hechos la irrision del Pueblo: Mas llevando adelante el Governador esta nueva farsa, les pasó oficio por escrito en el 16 recargandoles sobre su falta de asistencia, desentendiendose en otros succesivos de sus verdaderas serias contestaciones, vsando siempre de vn tono impropio y depresivo, por lo que eligieron el medio prudente de [Fol. 2] formar competencia en esa mi Real Audiencia pero sim llegar el caso de ser oidos, logro el Governador recayese Decreto aprovando su conducta, y previniendo á los Alcaldes se avian hecho reparables sus gestiones en la formación de competencia, de manera que desde aquel instante crecio notablem.te el rubor haciendo para con el publico el papel mas ridiculo que puede escojitarse, pues precisandoles el Gov.or á concurrir á la Comedia, y Palco de la Ciudad, no son dueños de dar la menor providencia para el buen orden y la tranquilidad del teatro, mandandolo él todo desde su Palco particular para el que mantiene Puerta reservada, siendo indisputable que el Gov.or como Gefe Militar de ningún privilegio goza de los [Fol. 2 vta.] Teatros, cuyas disposiciones y buen orden son peculiares de la jurisdicción ordinaria no asistiendo en el Palco de la Ciudad, a que se agrega averse ofendido altamente el Gov.or de que el Alcalde de primer voto D.n Josef Cardoso que lo fué en el espresado año de 1793, procurase defender con la correspondiente moderacion las facultades de su Ministerio buscando en esa mi Real Audiemcia el desagravio de las ofensas que discurrian se le i rrigaron con los referidos procedimientos del Governador quien esplicó su encono mal concevido por vn termino mucho mas doloroso, pues congregado el Cavildo para el acto de elecciones del año 1794, aprobó llanam.te el acuerdo extendido en su razon por lo respectivo á todos los sugetos nombrados exceptuando [Fol. 3] vnicamente al citado D.n Josef Cardoso, no obstante que hiva compreendido. y reeleg ido de vnanime consentimiento de los vocales pa-

largos años se ignorara con precisión: que Olaguer y Feliú "á su arbitrio, y sin consulta, acuerdo, ó noticia del cavildo dispuso en el año 1793, establecer diversion publica de Comedias, quando hasta entonces no las avia avido" (2).

Según se deduce, pues, en 1793 se inauguraron las funciones teatrales en la Casa de Comedias. Isidoro De María afirma que fué en 1794, bajo la gobernación de Joaquín del Pino. Doblemente equivocado se hallaba nuestro antiguo cronista: el 15 de Setiembre de 1793 ya se origina la primera gran disputa entre el Gobernador y los Cabildantes en torno a las funciones de la Casa de Comedias y además es bien sabido que Del Pino abandona la gobernación de Montevideo cuatro años antes de esa fecha.

Un sabroso expediente que se conserva en la Escribanía de Gobierno y Hacienda nos aclara la duda acerca de los motivos que

---

ra continuar en su oficio de Alcalde de primer voto; y avnque el Cavildo hizo recurso en el asunto a mi Virrey manifestándole la infracción de la instruccion con que se governava en punto á las dhas. elecciones desde que comenzó la poblacion de la Ciudad, de nada sirvio porque el Gov.or practicó otro recurso a fin de sostener sus ideas pretestando la observancia de las Leyes, y teniendo valor de añadir entre otras especies dirigidas a ajar la notoria opinion del espresado D.n Josef Cardoso, dos, absolutamente falsas, vna, de que se le seguia y estava pendiente cierta causa grave criminal sobre aver herido á [Fol. 3 vta.] vn Paraguay, y otra la de ser sugeto que tenia dadas pruevas de su caracter Orgulloso y violento en el año que avia regenteado la jurisdicion Ordinaria, no dejando de instar al Ayuntam.to con amenezas y apremios para su concurrencia á la posesion de los restantes Oficiales electos, y despojar de la vara á Cardoso depositandola en el Alferez Real, seg um lo consiguió antes que recayese la decision de mi Virrey que conformandose con el voto consultivo de esa mi R.l Aud.a estimó acertada la resolucion del Gov,or en no confirmar la reeleccion de dho. Alcalde Cardoso, mandando se procediese á nombrar otra persona idonea que sirviese la vara de Alcalde de primer voto en aquel año. Y aviendo visto en mi Consejo de Yndias [Fol. 4] con lo expuesto por mi Fiscal hé resuelto informeis instructivam.te como os lo mando oyendo nuevamente a dhos. Governador y Alcandes Ordinarios si lo juzgaseis necesario sobre los mencionados puntos decididos por esta mi Real Audiencia relativos á la reeleccion del Alcalde Cardoso y a la Presidencia en el Teatro de Comedias del Gov.or y resistencia de este a franquear la Puerta por donde acostumbravan entrar los Alcaldes. Fecha en &.a [Fol. 4 vta.] Por Dup.do Visto. Reg.da en el Lib. Perú de parte num.o 77 f.o 252 b.ta Refrend.a del S.or D.n Silvestre Collar."

(Archivo General de Indias — Sevilla — Sección V — Audiencia de Buenos Aires. — Cartas y expedientes. — Año 1798. — Estante 123. — Caja 7. — Legajo 20. — Manuscrito copia simple, papel con filigrana, formato: 30 x 21 cm., letra redonda e inclinada, interlínea 14 mm., conservación buena. — Documento publicado en "Del Montevideo del siglo XVII" " de José Torre Revello, aparecido en la "Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay", t. VI., N.º 2, págs. 697 a 700).

(2) Ibidem.

provocaron su erección (3). En 1806 don Manuel Cipriano de Melo y Meneses, natural de Lisboa y connaturalizado en actos de su Majestad Católica, casado con doña Ana Joaquina de Silva de la Colonia del Sacramento, y Segundo Comandante del Resguardo de la Aduana de Montevideo, hace testamento ante el Escribano de su Majestad y declara entre sus bienes raíces la propiedad de la Casa de Comedias a la que fué impulsado a construir por Don Antonio Olaguer y Feliú y don Antonio de Córdoba, Gobernador y Comandante del Río de la Plata respectivamente, quienes le animaron "a que hiziese dicha Casa de Comedia, en un corral arquilado, para divertir los animos delos habitantes de este Pueblo que podrian padecer alguna quiebra en su fidelidad, con motivo dela libertad, que había adoptado la República Francesa". Este documento trae aparejado una trascendental importancia para el

(3) "[Fol. 12] Igualmente declaro que sobre la casa principal de mi habitacion tengo impuesta á censo redimible del cinco por ciento anual, la cantidad de quatro mil pesos corrientes pertenientes álos fondos del Regimiento de Infantería de esta Provincia. Cuya cantidad me mando dar el Señor Governador Inspector General D.n Antonio Olaguer y Feliu, para invertirlo en la fabrica, y utencillos dela Casa de Comedias que desu orden 'y á muchas instancias suyas construí en el corralón dela Señora Mariscala Doña Maria Francisca de Alceibar, y por este motibo los puse sobre mis fincas, por no ser posible sobre la misma Casa de Comedias, en que se gastaron, cuyo censo en caso de no levantarlo yo, quien, con que preferencia á toda otra cosa, se redima del primer dinero, que se híziese, y produzca dicha Casa de Comedias, entrase á poder de mis Albaceas, como pertenecientes ami, despues que yo fallezca, para que así esten dichas mis fincas, expedictas, y libres para los fines, á que hé de destinarlos, lo que anoto asi para &.a Itt. Declaro que [Fol. 12 vta.] tengo celebrado convenio con Doña María Clara de Zabala, de zederle el arrimo, y libre uso de mi pared Devisoria, siempre que su casa contigua á la mia principal este dedicada ala escuela de Niñas gratuitas que de presente se halla en ella, ú otra obra pía, por lo cual no podrán mis subcesores innovar en esto cosa alguna, ánoser que sede otro destino ala referida casa; pues entonzes tendran accion derepetir el importe de dicho arrimo ordeno, y es mi voluntad, que mientras subsista en pie dicha casa de Comedia, todo lo que esta produzca después de deducido todo lo necesario para su fomento y conservación, se entregue a mi esposa D.a Ana Juaquina de Silba, para que lo distribuya entre aquellos pobres, de Solemnidad y vergonzantes de éste Pueblo, que mas lo necesitan: cuyo encargo, despues de su fallecimiento pasará a los otros Albaceas. Itt. es mi voluntad, que no por que el producido de Dicha casa quede destinado al fin predicho, ha dedejar esta dedar anualmente la comedia, que acostumbra, para la fabrica de la Santa Igle- [Fol 13] sia, Condición unica que expresamente se pacto quando se erigio dicha casa à suplica del Señor Governador D.n Ant.o Olaguer y Feliu; y otra para el Hospital de Caridad. Itt. quiero y mando que mientras subsista la espresada Casa, sea la atención de mis Albaceas Pagar los quatro mil pesos, que corrientes hè tomado del Regimiento Fixo, para la construccion de la obra de

estudio de la influencia de la Revolución Francesa en una causal remota de la independencia nacional.

Tarde llegó para Montevideo, en relación con otras ciudades de la América Hispana, el ejercicio y el goce del juego escénico; pero cuando sonara la hora de su destino para nuestro pueblo, ello vino impulsado por una corriente del empuje de la Revolución. En efecto: 200 años hacía que Méjico contaba ya con su Casa de Comedias cuando don Manuel Cipriano de Melo levantara su modesto corralón en la calle del Fuerte. Alrededor del 1600 funcionaba en Lima el "Corral de Santo Domingo". En 1716, Potosí contaba con su "Coliseo de Comedias". Un año antes de la fundación del nuestro, un cohete disparado desde el atrio de la iglesia de San Bautista, incendió el "Teatro de la Ranchería" de Buenos Aires que contaba al producirse este desgraciado accidente, 14 años de existencia. (4)

Existe un antecedente circunstancial con respecto a nuestro teatro digno de tenerse en cuenta aunque su valor sea meramente tradicional. Antes de la fundación de la Casa de Comedias unos oficiales de la marina española comandados por Juan Jacinto de Vargas "en una especie de circo improvisado en la plazoleta del fuerte" (5) ofrecieron al pueblo montevideano funciones teatrales, lo que despertó extraordinario interés y coadyuvó a la erección

---

dicha casa, y libertar mis fincas de dicho reato, si yo no puedo antes de executarlo. Itt. declaro que habiendolos Señores D.n Antonio Olaguer y Feliu y D.n Antonio de Córdoba, Governador y Comandante de este Rio, y que respectivamente fueron en esta Plaza /....../ (quando la Guerra, con francia) á que hiziese dicha Casa de Comedia, en un corral arquilado, para divertir los animos delos habitantes de este Pueblo que podrian padecer alguna quiebra en su fidelidad, con motibo de la libertad que habia adoptado la Republica Francesa, y manifestando yo al principio mucha repugnancia en adherir á las pretenciones delos dichos Señores, por tener (según les manifesté) [Fol. 13 vta.] destinados mis bienes para los pobres de Solemnidad, y vergonzantes, y aun otorgando mi testamento bajo aquel concepto, por lo cual temia pudiese padecer mi caudal (y con el alibio de aquellos) algun desfalco grande con aquel proyecto, caso que no correspondiese los efectos amis naturales deseos, sin embargo dichos Señores, insistiendo en sus miras hicieron lo posible para reducirme á sus ideas, como ultimamente lo consiguieron, habiendo en su birtud arquilado el corral de la Señora Mariscala, construido yo con mi peculio la nominada casa"

(Escribanía de Gobierno y Hacienda — Testamentería de Manuel Cipriano de Melo — Año 1813 — Expediente N.º 45 — Folios 12 a 13 vta.).

(4) **José Torre Revello**: "Orígenes del teatro en Hispano-América", publicado en "Cuadernos de Cultura Teatral" editados por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, cuaderno, N.º 8, págs. 39 a 64, Buenos Aires, 1937.

(5) **Isidoro De-María**: "Compendio de la Historia de la República O. del Uruguay", pág. 154. Montevideo, 1895.

de nuestro primer teatro. No ha quedado ningún documento escrito de la época sobre tal acontecimiento. Sólo los cronistas de la segunda mitad del siglo XIX hablan de él como cosa cierta recibida por tradición oral.

Cumple agregar con respecto a las primitivas funciones teatrales en el Montevideo colonial la presencia de títeres y volatines. Juan Carlos Sábat Pebet en substancioso artículo sobre los orígenes teatrales montevideanos aporta un documento de 1792 en el que se habla de la caja de títeres de Juan Camacho que a la sazón funcionaba en la capital. (6) De todas maneras, indudablemente que el teatro, como institución organizada, amanece en Montevideo en 1793.

Nuestra Casa de Comedias fué levantada en un predio existente en la calle del Fuerte (Hoy 1º de Mayo entre la Plaza Zabala y la calle 25 de Mayo) de propiedad de Don Francisco Oribe y de la Mariscala doña María Francisca de Alzáibar, por Manuel Cipriano de Melo, para cuyo efecto y por orden del Gobernador que le instara a su erección, tomó cuatro mil pesos de los fondos de la caja del Regimiento de Infantería, suma que garantizó en hipoteca de algunas casas suyas.

En el año 1793 abrió sus puertas el nuevo Coliseo. Unos breves apuntes del gran calígrafo y dibujante, vasco de nacimiento pero oriental por obra y honor, Juan Manuel Besnes e Irigoyen, son los más auténticos recuerdos físicos de la casa.

En el año 1879 comenzóse a demoler y una fotografía tomada poco tiempo antes nos da una idea acabada de la fábrica del edificio que al través de innúmeras refacciones quedó inmutable en su disposición general. Su techo de tejuela a dos aguas quedó hasta sus últimos momentos como vestigio curioso de su prosapia colonial. Interiormente poseía un patio o platea de piso de ladrillo portugués raspado, a ambos lados sendas hileras de palcos hasta formar el número de cuarenta y una cazuela. Sus tipos de localidades eran siete: palcos altos y bajos, lunetas de 1ª y 1ª fila, bancos, cazuela y gradas.

A los 6 años de inaugurado el teatro, el 21 de setiembre de 1799, Manuel Cipriano de Melo adquiría el terreno donde había edificado la Casa de Comedias, por la suma de $ 5.500, a Don Francisco Oribe, según se desprende del Título de Propiedad del Palacio Ortiz de Taranco (Hoy Ministerio de Instrucción Pública) en documento escriturado por el escribano Juan Antonio Magariños.

---

(6) **Juan Carlos Sábat Pebet:** "Sobre los Orígenes Teatrales Montevideanos" en el Suplemento dominical de "El Día", año XIV, N.º 663. Montevideo, 30 de setiembre de 1945.

En la tasación de la Casa de Comedias efectuada el 6 de diciembre de 1813 a la muerte de Melo, se estimó su valor en la cantidad de 9.790 pesos y 3 cuartillas reales, teniendo en cuenta que ocupaba un pedazo del terreno que lindaba al fondo y por el cual se pagaba el correspondiente alquiler. (7)

Iniciadas las funciones teatrales en 1793, la disputa entre el Gobernador y los cabildantes se generalizó a los cómicos, los cuales fueron fuertemente reconvenidos por el Cabildo por demorar la hora de iniciación del espectáculo y hacer caso omiso de la señal de comienzo, que los cabildantes hacían desde su palco. (8)

---

(7) "[Fol. 113 vta.] Casa de comedia en la calle del Fuerte N.os 9-10-11.

Advertencia

Quando pasamos á medir el terreno de este edificio se nos propuso q.e este ocupaba mas que el terreno que realm.te correspondía al difunto D.n Manuel Cipriano, y que este exceso era perteneciente al vecino del fondo q.e le habia permitido ocuparlo pagandole alquiler, segun se reconocia perfectam.te en la pared del Sur, por una linea indicada por el Revoque; avista de esto hemos solicitado con empeño los documentos precisos p.a justificacion de las dimensiones de dho. edificio y arreglarnos á ellos; pero no habiendolos conseguido hemos arreglado el fondo de dho edificio ala linea referida que son 30 v.s suponiendola lo mismo por el lado del Norte.

Por 719 ¼ v.s cuad.s de terreno a 8 p.s una	"5756
Por 14 ½ Idem de enlosado en la vereda a 2p.s una	282"
Por 92 Idem de pared doble de ladrillo y cal a 22 r.s	253"
Por 694 ¼ Idem de Idem con barro á 14 r.s	214"
Por 63 Idem de Idem pared de piedra y barro a 14 r.s	373"4
Por 332 Idem pared de un ladrillo con barro a 9 r.s	373"4
Por 13 Idem Tabique revocado a 8 r.s	13"
Por 1183 ¼ Idem de revoques con cal a 2 ½ r.s	295"7¼
Por 582 Idem de Azotea con argamasa a 11 r.s.	800"2
Por 292 ½ v.s cuad.s de enladrillado con ladrillo portugues y de España, raspado y cortado a 12 r.s	488"6
Por 400 Idem de Idem con ladrillo ordinario deteriorado a 2 r.s	400"
Por la escalera principal	30"
Por la dela parte del Norte	30"
Por la del Sur	50"
Por el revoque del cornisamiento del edificio	30"
	9790"¾

Importa esta tasacion (S E) nueve mil siete cientos noventa p.s y tres cuartillos r.s Montevideo 6 de Diciembre

[Fdo.] Pedro Villar [Fdo.] Man.l de Dios y Nova

(Escribanía de Gobierno y Hacienda — Testamentaría de Manuel Cipriano de Melo — Año 1813 — Expediente N° 45 — Folio: 113 vta.)

y Varela

(8) "En la Ciudad de San Felipe de Montevideo á veinte y dos de Septiembre de mil setecientos noventa y cinco: El Cavildo Justicia y Reximiento de ella cuios Individuos que al presente le componemos: hallandonos juntos en nuestra Sala Capitular de Ayuntamiento como

Salvados estos inconvenientes, las funciones fuéronse desarrollando con toda normalidad hasta la invasión inglesa de 1807. No bien fué tomado Montevideo el 3 de febrero de ese año por el General Auchmuty, se procedió a clausurar el teatro y a habilitarlo de nuevo, esta vez como sala de remates de casimires y artículos de almacén, según anuncia el primer número de "La estrella del Sur" editada por los invasores. (9)

---

lo hemos De uso y costumbre para tratar cosas tocantes al Servicio de Dios y bien Del publico con noticia del S.or Gov.or de esta Plaxa y asistencia De ntro Sindico Procurador gen.l en este estado el S.or Regidor Decano Alferez Real, interino Alc.e Ordinario De primero voto dijo que haviendo observado la noche del dia veinte, en la Casa de Comedias, que despues de corridas las cortinas Del Palco Dela Ciudad, y presentandose al publico la Justicia que preside, este demostró su bista con el correspondiente Palmeteo siendo ya pasada la ora prefixada y haviendo antes avisado la compañia comica estar lista, ó pronta para representar, no se corrió por esta el Telon Del Teatro para dar principio á la comedia hasta pasar un rato bastante notable, con escandalo De todo el concurso, y detrimento Dela representacion De la R.l Justicia. Que igualm.t se ha observado que dos come dias antes quando se presentó al pub.co tenia ya corrido el telom biniendo por esto en conocimiento De qu eno se observa cumplidamente lo prevenido p.r S.A. en su acordada de nuebe de Julio ultimo, en que manda que alas Justicias es aquien corresponde la Presidencia de tales funciones y por lo mismo siendo la señal de mandar comenzar el correr la cortina del Palco Dela Justicia y presentarse esta al pub.co como es costumbre en todas partes, hizo presente estos tan notables desordenes á este Cuerpo para que por el se tome la providencia que corresponda á fin De que se cumpla puntualmente lo q.e la R.l Aud.a ha determinado. Lo que oydo y entendido acordamos de una misma conformidad se hagan comparecer en esta Ntra Sala alos comediantes aquienes vajo el mas serio apercebim.to se les haga las pre venciones q.e corresponda á efecto de cortar un abuso indevido que contra la costumbre y lo mandado p.r ntra R.l Aud.a se puede introducir no poniendo en tiempo el devido remedio en obsequio tambien Del mejor regimen y subordinacion á que deve estar sugeta la compañia comica observando las reglas y mandatos dela Just.a que Preside. Y que esto se haga enteneder á dhos comediantes; ó al que de ellos haga Caveza,por los S.res Alcaldes de primero y segundo Voto con asistencia de cualesquiera Escrivano que defee Deeste mandato p.a que si reinsiden pueda procederse á lo que sea De Justicia, Con lo que se concluió esta acta quefirmamos para que conste — Juan Fran.co Marynez — Felix Sainz dels Maza — Andres Ant.o Vazquez — Marzos Jose Monterroso — Manuel Nieto".

(Libro IX de los "Acuerdos del Cabildo", en "Revista del Archivo General Administrativo", vol. V, pág. 20 a 22. Montevideo, 1916).

(9) "AT THE THEATRE./ On Saturday next the 30th inst. will be exposed for Sale by PUBLIC AUCTION, a quantuty of Scarlet, Blue and White Cloths and Cassimeres, which be sold in quantities, at the option of the Bayer, in order to accommodate the Officers of the Army, Navy and others In the same manner will be disposed of a quantity of rable and Breakfast Cloths, green Baize, Sheets, Shirts, and some Ladies Linen./ THOMAS GOWLAND,/Vendue Master."

(**"The Southern Star"**, N° 1. Montevideo, Saturday, Mayo 23, 1807.)

Los actores habían tenido que formar en las barricadas de la defensa de la ciudad y muchos de ellos perecieron. Oigámoslo decir a un propio inglés que estuvo en esta emergencia: "Hay en Montevideo un teatro, que mientras estuvieron los ingleses permaneció cerrado. Todos los héroes de la farsa se vieron obligados a representar un papel importante en la defensa del lugar, cosa que para ellos resultó realmente una tragedia pues todos ellos hicieron su último mutis por el foro a la entrada de las tropas británicas". (10)

En el "Diario de la expedición del Brigadier General Crauford" redactado en 1807 se insiste sobre este particular: "Cerca de allí vése el Teatro, ocupado como almacén y casa de almoneda, por algunos comerciantes. Allí vi mercaderías diversas de pacotilla, azúcar, cabezas de cerdo, etc. La casa era enteramente buena, pero sus dimensiones escasas; estaba dividida en diversos puntos, similar a los sitios de diversión de esta ciudad; pienso que sea como el Teatro de la Opera y otros muchos teatros extranjeros; la cabeza del apuntador aparece por una puertecita abierta en el piso. Aquí no hay galería, y los palcos bajos están al ras del suelo. Presumo que en el área del patio, en el cual los asientos están divididos, los asientos de palco son sillones para ocho personas, y que habrá un límite para la admisión de asistentes, pues si esto no interesa tanto a los propietarios, en cambio ha de importar mucho a los espectadores, y conviene proteger a éstos de los empujones, apretones y pinchazos, según enseña la experiencia en los salones de fiestas de Inglaterra. La techumbre está soportada por pilastras de grandes dimensiones, las cuales con exclusión de su agradable estructura, quitan la vista de gran parte de la audiencia con la única ventaja de ofrecer un hermoso conjunto". (11)

Poca sagacidad revelaron los invasores al cerrar las puertas de la Casa de Comedias y habilitarla como almacén. Quizás no pensaron que aquel teatro que había nacido para que los habitantes de Montevideo olvidaran las ideas libertarias de la Revolución Francesa, podría ahora servir mejor aún a sus intereses si en él se representaban acciones escénicas favorables al espíritu y al imperio británicos. Desde luego que esto hubiera sido trabajar a tiro largo y los ingleses urgidos imperativamente por el tiempo, lanzaron de inmediato sus líneas comerciales. Poco duró este es-

---

(10) **"A Gentleman recently returned"**: "Notes on the Viceroyalty of La Plata in Suoth America; with a sketch of the manners and character of the inhabitants, collected during a residence in the City of Monte Video by..." pág.s 65 y 66. London,1808.

(11) **"Diario de la Expedición del Brigadier General Crauford"**, en la "Revista Histórica", t. VIII, págs. 209 y 210. Montevideo, 1917.

tado de cosas porque en setiembre de ese mismo año, reconquistada la plaza, no quedó un solo invasor.

Inaugurado de nuevo el teatro en 1808, el pueblo sin distinción de clases volcóse en la sala como para resarcirse de la época de privaciones y dolores que había sufrido, mas he aquí que habiendo sido ocupadas las mejores localidades por "mugeres de otra menor consideración", los vecinos más prominentes solicitaron al Cabildo que seleccionase la concurrencia, resolviéndose en la sesión capitular del 2 de marzo de 1808 que "todas las personas de distinción del Pueblo de ambos sexos y estados que quieran tomar Palcos para sus familias, y lunetas para sí solos, ocurran a este Cavildo á solicitar su N° y q en caso de pedir dos o mas sugetos de igual clase áun mismo tiempo un mismo Palco o luneta se heche suerte entre los que sean afin de evitar de este modo cualquier queja. Que no habiendo ya mas personas de distincion que soliciten Palcos ni lunetas, puedan darse los que resulten sobrantes a cualquiera que los pida". (12)

Vino después la Revolución y los días de la Patria Vieja. El teatro como el más fino sismógrafo registró el ritmo de estos trascendentales acontecimientos y a las Loas en honor de los reyes

(12) "...le habían dado varias quejas de q los mejores Palcos de ls casa de comedias los tenian ocupados mugeres de otra menor consideracion, y q para evitar estos reparos y disgustos hallaba Su Señoria por mas acertado prevenir, como prevendria al dueño de dicho Coliseo, ó al que corra con él, pase á este Cavildo una relacion de todos los Palcos y lunetas, y consiguientemente advertir al Publico por medio de los correspondientes carteles, qus meditaba expedir, q todas las personas de distincion del Pueblo de ambos sexos y estados que quieran tomar Palcos para sus familias, y lunetas para sí solos, ocurran á este Cavildo á solicitar su N.° y q en caso de pedir dos o mas sugetos de igual clase áun tiempo un mismo Palco o luneta, se heche suerte entre los que sean afin de evitar de este modo cualquier queja. Que no habiendo ya mas personas de distincion que soliciten Palcos ni lunetas, puedan darse los que resulten sobrantes a cualquiera que los pida. Manifestada por Su Señoria esta su determinación ála Junta se consideró por mui conveniente, y en consequen.a haviendo acordado con el mismo Cavildo que por este sé formasen los capitulos de ordenanza,para arreglo de lo interior del Teatro y buen orden Del Patio, y procediose a ello se remitieron con el correspondiente oficio firmados por el mismo Cavildo y el Señor Governador al encargado del Coliseo para su fixacion en los respectivos parajes, quedando Su Señoria en expedir por su parte las competentes ordenes que hade observar al oficial de guardia. Con lo cual,se concluyó esta Acta q cerramos y firmamos con Su Señoria para que conste — Xavier Elio — Pasq.l Jose Parodi — Pedro Fran.co de Berro — Manuel de Ortega — Manuel Vicente Gutierrez — Juan Jose Secco — Juan Domingo de las Carreras — Thomas Garcia de Zuñiga. Hay nueve rúbricas."

(Acta de la Sesión del Cabildo del 22 de marzo de 1808, en "Acuerdos del Cabildo", "Revista del Archivo General Administrativo", vol. IX, págs. 70 a 71. Montevideo, 1919).

hispánicos se sucedieron los unipersonales, comedias alegóricas y comedietas sobre la Libertad que se calentaba tibiamente al Sol de Mayo.

Ya en ese entonces la Casa de Comedias había sufrido mucho en su físico. En 1814, el Cabildo paga a Prudencio Muguiondo los $ 1.000 que prestó para la refacción del teatro que es administrado por esa Corporación entregando $ 150 mensuales a Doña Ana Joaquina de Silva viuda de Melo, por el alquiler de la finca.

Bartolomé Hidalgo, desde 1816 hasta el 30 de marzo de 1817, dirige los destinos de la Casa de Comedias (13), es decir, hasta ya tomado Montevideo por las fuerzas portuguesas al mando de Lecor.

Convenía a la política del Barón de la Laguna propiciar las representaciones teatrales y dar lustre a su brillante cohorte. Estaba dentro de sus planes políticos. Cerrada en los primeros tiempos la Casa de Comedias y adeudándose a los cómicos de la compañía de Juan Quijano y su esposa Petronila Serrano, varios emolumentos anteriores, se resuelve el 4 de junio de 1817 que los actores sean pagados en sus atrasos, la mitad en moneda y la otra mitad en especies (14); dos días más tarde se les insta a que se hagan cargo del teatro en una especie de sociedad cooperativa (15), cosa que así se cumple, llevándose a escena "Las esposas vengadas" interpretada por la Compañía de Quijano, con la inter-

---

(13) **Mario Falcão Espalter:** "El Poeta Uruguayo Bartolomé Hidalgo", pág. 45, 2.ª ed., Madrid, MCMXXIX.

(14) "Seguidamente hizose mocion Sobre lo acordado por S .Excã respecto á la Casa de Comedias á fines dela quaresma proxima pasada, quál era haber convenido de unanime conformidad con él Señor Regidor defensor de Pobres D.n Juan Mendez Caldeira, que este socorriese á cada Individuo dela Compañia Comica con cinquenta pesos, entendiendose que una onza seria en metalico y lo demas en Generos, y que él todo le seria satisfecho por la Junta Municipal de Propios á fines de Abril ultimo con lo que produgese el remate dela Imprenta de esta Ciudad acordado y dispuesto por acto de diez de A bril dicho".

(Sesión del Cabildo del 4 de jnio de 1817, en "Acuerdos del extinguido Cabildo de Montevideo", vol. 13, pág. 110. Montevideo, 1939).

(15) "Que recomendó a dichos Señores Diputados hiciesen presente ál Ayuntamiento tomase las medidas mas oportunas,para que á toda costa se habra la Casa Teatro de esta Plaza, que se halla actualmente cerrada: sobre cuio particular se acordó por él Excmõ Cavildo se inste á los Comicos para que tomen de su sola cuenta la referida casa, yendo interesados todos en sus productos, sin que los fondos publicos tengan que satisfacerles cosa alguna."

(Sesión del Cabildo del 6 de junio de 1817, en "Acuerdos del extinguido Cabildo de Montevideo", vol. 13, pág. 115. Montevideo, 1939).

vención de un jovencito llamado Juan Aurelio Casacuberta que toma a su cargo el último papel: un criado. (16)

En ese mismo año de 1817 se inician las loterías de cartones dentro del teatro, que tanto predicamento tuvieran en años posteriores y que se prolongaron hasta la segunda mitad del siglo XIX. Juan Matías Ituarte y Francisco Galli proponen la realización de este juego de azar, verdadero anticipo de la Lotería de Caridad que había de perdurar hasta el momento presente. El 8 de febrero de 1817 el Síndico Procurador Interino Luis de la Rosa Brito en un curioso expediente deniega el pedido y aprovecha la oportunidad para recomendar el reglamento que adjuntan los interesados... para usufructo del propio Gobierno. (17)

Los portugueses primero y los brasileños luego favorecen cumplidamente el desarrollo de las actividades de la Casa de Comedias. He aquí de cómo el teatro, escuela de costumbres, es vehículo tanto de la libertad como de la opresión según sea el motor que lo mueva. Iniciada la gesta emancipadora en 1825 el Coliseo sufre una nueva restauración en 1829. El maestro de obras José Toribio eleva un informe el 11 de setiembre sobre el deplorable estado en que se halla el teatro y el día 19 el Gobierno le encarga su restauración. (18)

El 1º de marzo de 1830, José de Béjar expone al Gobierno que podría llamarse a una licitación pública para el alquiler de la Casa de Comedias y concesión de ella por 20 años, siempre que los proponentes se comprometieran a hacer reparos importantes en la sala — cambiar el techo, por ejemplo — para lo cual el Estado colaboraría con $ 3.000 en metálico (19). Al parecer no hubo

---

(16) Reparto del estreno en Montevideo de "Las esposas vengadas" el 4 de noviembre de 1817: Madama Ris: Petrona — Madama Lec: Pepa — Madama la Directora: **Manuela** (Cruz) — El Director: **Guevara** (Cascac.a) — Mr Lec.: **Quixano** (Manuel) — M.r Ris: Sant.o H — Un criado: **Casac.ta** (Perez).

(Manuscrito Nº 7611 de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, Colección Olaguer y Feliú. Publicado en el libro de **Celina Sabor de Cortazar:** "Las Esposas Vengadas y La Elicene", Noticias para la Historia del Teatro Nacional Nº 9, Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, págs. 303 y 304. Buenos Aires, 1940).

(17) Solicitud elevada con fecha 6 de febrero de 1817 por Juan Matías Ituarte y Francisco Galli al Cabildo de Montevideo para realizar lotería de cartones en la Casa de Comedias. Manuscritos adquiridos por el Archivo General de la Nación a la Sucesión Mario Falcao Espalter, aún sin ubicación.

(18) Archivo General de la Nación, Fondo: Archivo General Administrativo, caja 791.

(19) Archivo General de la Nación, Fondo: Archivo General Administrativo, caja 795. (Existe únicamente la carpeta con la síntesis del documento, realizada en la época).

interesados y la administración del teatro corrió ya por cuenta de la Hermandad de Caridad, ya por comisiones que nombraba el Gobierno para entenderse con el empresario eventual que debía renovar su contrato año a año.

Con respecto a la manera de comportarse el público dentro del Coliseo en el año de 1830 se origina un curioso expediente sobre el uso y abuso del tabaco dentro del mismo. Ramón López, sargento graduado, fué apercibido por un Celador para que apagara el cigarro que fumaba. El interesado hizo caso omiso de la advertencia y agravó su falta tirando con insolencia el mismo y encendiendo otro nuevo y "haciendo de la Casa teatro una grocera cosina" (20), por lo cual fué reprendido severamente por la policía. Prácticamente no hubo graves desórdenes en el teatro. Silbatina más o menos, los actores y cantantes actuaron con comodidad sobre sus tablas. Por otro lado como en aquel entonces la crítica musical no era aún una potencia organizada confiada a expertos o profesionales, su ejercicio quedaba librado a las salidas espontáneas de los auditores o del editor del periódico a quienes contestaba a veces en un bello ejemplo de libertad de prensa pero de respeto mutuo, el propio interesado — actor músico — ya excusándose por un desliz cometido, ya levantando equivocadas afirmaciones. En todos los casos, este sistema, verdadera confesión a viva voz en plaza pública, constituye para nosotros el más elocuente documento humano de la época y la justificación necesaria para la reconstrucción de un ambiente ya esfumado que intentamos salvar al través de las edades de nuestra historia de la música.

La Casa de Comedias llamada así desde sus comienzos en 1793, se llamó indistintamente "Coliseo", desde 1814, aún cuando esta denominación no fuera privativa sino genérica. En setiembre de 1843 toma el nuevo título de "Teatro del Comercio". (21) Por fin después de pasar por la denominación de "Nacional" en 1855, se le otorgó la designación de "Teatro de San Felipe y Santiago" o simplemente "Teatro de San Felipe" hasta su demolición comenzada en 1879. Al año siguiente se inauguró el flamante teatro San Felipe sobre el lugar que ocupaba el colonial edificio, que llegó a ser el templo de la zarzuela, de la opereta francesa y del género chico, echado abajo a principios del siglo XX cuando tenía todavía larga vida por delante, para levantarse el Palacio Ortiz de Taranco, sede actual del Ministerio de Instrucción Pública. Cuando funcionaba la antigua Casa de Comedias el edificio fué adquirido por el comerciante portugués Don Juan Figueira

(20) Archivo General de la Nación, Fondo: Archivo General Administrativo, caja 807. (Existe únicamente la carpeta con la síntesis del documento, realizada en la época).

(21) "El Nacional", Montevideo, 29 de setiembre de 1843.

en el año 1860 y el nuevo teatro San Felipe fué costeado por él. El proyecto y la realización corrieron por cuenta del arquitecto José Claret y empleándose en la obra 115 días, fué inaugurado el 1º de mayo de 1880. (22)

Durante ochenta y seis años funcionó la Casa de Comedias. Allí nació nuestro teatro y casi toda la cultura musical del siglo XIX.

LA OPERA ITALIANA

La evolución del gusto colectivo por la ópera italiana sufre en nuestro país tres grandes alternativas perfectamente diferenciadas que, por otro lado se registran sincrónicamente en Europa: Rossini, Bellini y Verdi. La perspectiva histórica nos ha hecho fundir a estos tres nombres en una sola promoción cuando en realidad representan tres generaciones y tres técnicas de composición dentro de la misma línea. En ese sentido, pues, el Uruguay marcha con sorprendente ritmo de modernidad en relación con el viejo mundo. Estas alternativas se suceden en Montevideo de acuerdo con el siguiente orden: 1) Rossini desde 1830; 2) Bellini y Donizetti desde 1850 y 3) Verdi desde 1852.

No significa con ello que al llegar a la tercera etapa desaparezcan los dos anteriores; por el contrario, las más antiguas óperas de Rossini compiten con las de Verdi hasta ya entrado el siglo XX. Por otro lado, cabe observar que en la primera promoción alternan con las de Rossini, las óperas de Mercadante, Pacini, Paer, Generali y Pavessi y que junto a los albores de la implantación del repertorio verdiano se conocen también las piezas de Nicolai, Ricci, Rossi y Zanelli, nombres todos ellos —con excepción de Paer— desaparecidos hoy.

Los cuadros de intérpretes llegaron a Montevideo en diez grandes grupos:

1º) 1829 — La Compañía de Pissoni, Caravaglia, Schieroni y Vettali.
2º) 1829 a 1831 — La Compañía de los hermanos Tanni.
3º) 1832 a 1839 — La Compañía de Justina Piacentini con Miguel Vaccani.
4º) 1851 — La Compañía de Teresa Questa.
5º) 1852 — La Compañía de Ida Edelvira.
6º) 1852 a 1854 — La Compañía de Enrique Rossi Guerra-Olivieri.

(22) **José María Fernández Saldaña:** "El teatro de San Felipe", artículo aparecido en el Suplemento, Año XI, Nº 476 del diario "El Día", Montevideo, 1º de marzo de 1942.

7º) 1855 a 1856 — Las compañías de Sofía Vera Lorini y de Elisa Biscacianti.
8º) 1857 — Las Compañías de Enrique Tamberlick y de Emmy La Grúa.
9º) 1858 — La Compañía Lelmi-Cavedagni.
10º) 1859 — Las Compañías de Ana de Lagrange, de Clarisse Cailly y de Josefina Medori-Rafael Mirate.

Si conectamos los cuadros de los compositores con los de los intérpretes, veremos que las Compañías Tanni y Piacentini fueron las que estrenaron el repertorio de Rossini, la de Teresa Questa la que dió a conocer a Bellini y Donizetti y la de Ida Edelvira y conjuntos posteriores las que estrenaron a Verdi.

Así, desde 1830 hasta 1859 inclusive, se estrenaron un total de 70 óperas de acuerdo con la siguiente cronología:

1830 — Mayo, 14 — "El engaño feliz" — Rossini — Cía. Tanni.
1830 — Junio, 18 — "Aureliano en Palmira" — Rossini — Cía. Tanni.
1830 — Julio, 8 — "El Coradino" — Pavessi — Cía. Tanni.
1830 — Setiembre, 20 — "Tancredo" — Rossini — Cía. Tanni.
1830 — Octubre, 25 — "Otelo" — Rossini — Cía. Tanni.
1831 — Enero, 24 — "El Barbero de Sevilla" — Rossini — Cía. Tanni.
1831 — Abril, 22 — "La caza de Enrique IV" — Puccita — Cía. Tanni.
1831 — Mayo, 30 — "La italiana en Argel" — Rossini — Cía. Tanni.
1831 — Diciembre, 12 — "Adelina" — Generali — Cía. de aficionados.
1832 — Setiembre, 8 — "La cenicienta" — Rossini — Cía. Piacentini.
1832 — Octubre, 20 — "El Turco en Italia" — Rossini — Cía. Piacentini.
1833 — Enero, 29 — "Elisa y Claudio" — Mercadante — Cía. Piacentini.
1834 — Agosto, 25 — "Matilde de Shabrán" — Rossini — Cía. Piacentini.
1834 — Agosto, 26 — "Inés" — Paer — Cía. Piacentini
1834 — Setiembre, 16 — "El zapatero" — Marcos Portugal — Cía. Piacentini.
1835 — Agosto, 27 — "La esclava en Bagdad" — Pacini — Cía. Piacentini.
1835 — Octubre, 2 — "La urraca ladrona" — Rossini — Cía. Piacentini.

1839 — Febrero 28 — "Adina o el Duque de Granada" — Cía. Piacentini.

1850 — Marzo, 3 — "Lucía de Lammermoor" — Donizetti — Cía. Rico-Linari. (En esa fecha sólo se estrenó el 3.er acto; la versión completa se ofreció en 1.º de noviembre de 1851 por la Cía. Questa).

1851 — Octubre, 12 — "Beatriz de Tenda" — Bellini — Cía. Questa.

1851 — Noviembre, 20 — "Gemma de Vergy" — Donizetti — Cía. Questa.

1852 — Enero, 18 — "Los puritanos" — Bellini — Cía. Edelvira.

1852 — Febrero, 6 — "Los dos Foscari" — Verdi — Cía. Edelvira.

1852 — Febrero, 18 — "Ernani" — Verdi — Cía. Edelvira.

1852 — Marzo, 13 — "Linda de Chamounix — Donizetti — Cía. Edelvira.

1852 — Marzo, 29 — "La Sonámbula" — Bellini — Cía. Edelvira.

1852 — Abril, 17 — "Norma" — Bellini — Cía. Edelvira.

1852 — Mayo, 13 — "Elixir de amor" — Donizetti — Cía. Edelvira.

1852 — Mayo, 16 — "Nabuco" — Verdi — Cía. Edelvira.

1852 — Julio, 1º — "Lucrecia Borgia" — Donizetti — Cía. Matide Eboli.

1852 — Agosto, 6 — "El Pirata" — Bellini — Cía. Edelvira.

1852 — Agosto, 17 — "El maestro de capilla" — Paer — Cía. Fleuriet.

1852 — Agosto, 17 — "La hija del regimiento" — Donizetti — Cía. Fleuriet.

1852 — Setiembre, 5 — "El juramento" — Mercadante — Cía. Edelvira.

1852 — Octubre, 9 — "María de Rohan" — Donizetti — Cía. Fleuriet.

1852 — Octubre, 27 — "Capuletos y Montescos" — Bellini — Cía. Rossi Guerra-Olivieri.

1852 — Noviembre, 5 — "La Favorita" — Donizetti — Cía. Fleuriet.

1852 — Noviembre, 13 — "Atila" — Verdi — Cía. Rossi Guerra-Olivieri.

1852 — Diciembre, 6 — "Clara de Rosenberg" — Donizetti — Cía. Rossi Guerra-Olivieri.

1852 — Diciembre, 22 — "La extranjera" — Bellini — Cía. Ghioni-Luisia.

1853 — Enero,	13 —	"Los mesnaderos" — Verdi — Cía. Rossi Guerra-Luisia.
1853 — Marzo,	11 —	"Las prisiones de Edinburgo" — Ricci — Cía. Rossi Guerra-Olivieri.
1853 — Abril,	13 —	"El Templario" — Nicolai — Cía. Rossi Guerra-Olivieri.
1853 — Abril,	27 —	"Los lombardos" — Verdi — Cía. Rossi Guerra-Olivieri.
1853 — Mayo,	6 —	"Luisa Miller" — Verdi — Cía. Olivieri-Ghioni.
1853 — Agosto,	26 —	"Marino Faliero" — Donizetti — Cía. Rossi Guerra.
1853 — Setiembre,	15 —	"Belisario" — Donizetti — Cía. Edelvira.
1853 — Setiembre,	21 —	"Don Pasquale" — Donizetti — Cía. Edelvira.
1853 — Octubre,	3 —	"La Judía" — Halevy — Cía. Fleuriet.
1853 — Octubre,	12 —	"La novia corsa" — Pacini — Cía. Edelvira.
1853 — Noviembre,	15 —	"La muda de Portici" — Auber — Cía. Fleuriet.
1853 — Noviembre,	17 —	"Macbeth" — Verdi — Cía. Edelvira.
1853 — Diciembre,	22 —	"Carlos VI" — Halevy — Cía. Fleuriet.
1854 — Enero,	6 —	"Los mártires" — Donizzeti — Cía. Fleuriet.
1854 — Enero,	26 —	"La sirena" — Auber — Cía. Fleuriet.
1854 — Febrero,	15 —	"Roberto el Diablo" — Meyerbeer — Cía. Fleuriet.
1854 — Mayo,	18 —	"Una aventura de Scaramuccia" — Ricci — Cía. Rossi Guerra-Olivieri.
1854 — Mayo,	28 —	"Clara de Rosenberg" — Ricci — Cía. Rossi Guerra.
1854 — Junio,	25 —	"Safo" — Pacini — Cía. Rossi Guerra.
1854 — Agosto,	18 —	"Los monederos falsos" — Rossi — Cía. Rossi Guerra.
1854 — Octubre,	12 —	"Chi dura vinci" — Ricci — Cía. Rossi Guerra.
1854 — Diciembre	23 —	"El sueño de una noche de verano" — Thomas — Cía. Fleuriet.
1855 — Marzo,	7 —	"Torcuato Tasso" — Donizetti — Cía. Tati-Cima.
1855 — Abril,	14 —	"El Trovador" — Verdi — Cía. Vera Lorini.
1855 — Agosto,	18 —	"Rigoletto" — Verdi — Cía. Vera Lorini.

1856 — Mayo,	10 —	"La Traviata" — Verdi — Cía. Vera Lorini.
1856 — Noviembre,	22 —	"Luisa Strozzi" — Zanelli — Cía. Vera Lorini.
1858 — Agosto,	7 —	"Il Fornaretto" — Zanelli — Cía. Lelmi-Cavedagni.
1858 — Setiembre,	3 —	"Don Sebastián" — Donizetti — Cía. Lelmi-Cavedagni.
1859 — Setiembre,	3 —	"Marco Visconti" — Petrella — Cía. Cailly-Lelmi-Cima.

Veamos ahora como se fué sucediendo esa evolución que gestó toda la cultura sonora montevideana del siglo XIX.

Los primeros intentos de representaciones operísticas (1820-1830).

La entrada de la música italiana dentro del ámbito de nuestra cultura sonora se realiza en la década 1820-30, tímidamente en sus comienzos, con formidable potencia luego. En ese sentido, Montevideo marcha en pie de igualdad con respecto a las dos grandes capitales del continente del pasado siglo: Río de Janeiro y Buenos Aires.

De la existencia de la ópera en el Uruguay, hay un antecedente muy curioso que se remonta al año 1814. En el inventario que se hace en ese año en la biblioteca de la Casa de Comedias, aparece la partitura de la ópera "El Curioso Indiscreto", junto con otras varias para bailes pantomínicos y comedias (23). Desde luego que ello no autoriza a pensar que esta ópera fuera dada con anterioridad en Montevideo, pero de todas maneras queda la puerta abierta para un nuevo hallazgo que pruebe su ejecución.

El verdadero precursor de la ópera italiana en nuestro medio es el barítono Miguel Vaccani que ya en 1824 daba a conocer las primeras arias de Paisiello de Rossini. En esa fecha llega a nuestra capital la misión apostólica Muzzi integrada entre otros por el Canónigo Mastai Ferretti, elevado más tarde al solio pontificio bajo el nombre de Pío IX. Don Francisco Juanicó les ofrece en su honor el día 27 de diciembre en su quinta del Miguelete, a la que asiste también el entonces Vicario Dámaso Antonio Larrañaga, y he aquí que a los postres según dice el cronista de la Misión: "dos compañías de escogidos artistas de teatro, italianos, parte de Montevideo y parte traídos de Buenos Aires, a los que presidía el

(23) Libro del "Coliseo" ya citado, folio 116 vta., Archivo General de la Nación.

señor Vaccari, tenor milanés de mucha estima" (24) les hicieron oir arias de Rossini con gran agrado de la concurrencia no tanto así cuando llegó el turno a las bailarinas, por lo que la Misión Muzzi en pleno retirose de inmediato viendo en peligro la dignidad de sus hábitos.

En esa oportunidad se cantaron las arias y dúos "Nelcor piu non mi sento", "Di tanti palpiti, di tante pene", etc.

Miguel Vaccani había nacido en Milán alrededor de 1770 y siguiendo el clásico itinerario le encontramos en América por primera vez actuando en Río de Janeiro en 1822. Poco antes de esa fecha, Vaccani era ya en Europa un barítono de primera categoría, al punto de que Bretón de los Herreros en su célebre comedia "A Madrid me vuelvo", hace decir a su personaje Don Bernardo en la cuarta escena del primer acto refiriéndose a la actividad teatral matritense:

> Nunca me falta un moscón
> que con preguntas me balde
> ¿qué función hay en la Cruz?
> ¿qué sueldo gana *Vaccani*?
> ¿cuáles son los privilegios
> de las damas y los galanes?
> ¿qué sainete hacen? ¿Vió Usted
> hacer el Otelo a Máiquez?

Su nombre permanecerá unido a la primera actividad operística del Río de la Plata. En la primera audición en 1825 que se hizo en Buenos Aires de "El barbero de Sevilla", creó su tan festejado Fígaro. Dos años más tarde cantó también allí el Leporello en el "Don Juan" de Mozart junto con su mujer María Cándida que hizo de Zerlina.

En 1824 le vemos por primera vez en Montevideo entreteniendo a la Misión Muzzi. Al doblar el año 1830, Vaccani, hallándose cansado, refugióse transitoriamente en el ejercicio hacia el cual caían todos los artistas líricos de aquel entonces: el baile. Se presenta en Montevideo el 24 de Marzo de 1831 en una función a beneficio suyo con los hermanos Tanni, en una "gran escena de baile ejecutada por el beneficiado de cuatro figurantes en carácter español", cuya música había compuesto especialmente para esa oportunidad el director de la orquesta de la Casa de Comedias don Antonio Sáenz.

---

(24) Guillermo Furlong, S. J.: "La misión Muzzi en Montevideo, 1824-1825", en "Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay", tomo XIII, págs. 274-275. Montevideo, 1937.

En 1833 volvió por sus fueros líricos actuando por largos años. Hasta 1836 intervino con Justina Piacentini en la Casa de Comedias de Montevideo. Un hijo de Vaccani que llevaba el mismo nombre de pila se hallaba casado con Elisa Piacentini, hermana de Justina y cantante de renombre también. Pasó luego Vaccani a Río de Janeiro y volvió a Buenos Aires en 1838. Cuando estalló la Guerra Grande, Vaccani se estableció en el Miguelete con las fuerzas sitiadoras e intervino en algunas audiciones del Circo Olímpico en 1849 (25). Por fin al levantarse el sitio de Montevideo retornó a la capital y a su homenaje y beneficio la compañía de Teresa Questa realizó un importante concierto en el cual Vaccani cantó una escena y aria de la ópera "El maestro de Capilla" de Fioravanti y una cavatina de "La Cenicienta" de Rossini. En esa oportunidad Vaccani declara haber sido uno de los primeros cantantes italianos que pisó las tablas de la Casa de Comedias y esconde su intervención en el Miguelete. Dice en el programa de su beneficio: "El grato recuerdo que tiene el beneficiado de las simpatías y protección que siempre le ha prodigado en tiempos pasados el jeneroso público de Montevideo, lo ha animado despues de trece años de ausencia de este país a ofrecerle un espectáculo compuesto de las siguientes piezas de canto. Si en la primera época que dicho artista tuvo el honor de presentarse en este teatro mereció la aprobación jeneral de los concurrentes, se lisonjea que el público de Montevideo no dejará vanas las esperanzas de uno de los primeros artistas que cantó en estas escenas" (26).

Al parecer su mímica era algo exagerada al punto de que desde el periódico "El Tiempo" de Buenos Aires de 1828, un crítico se observa *su actuación en "El Barbero de Sevilla"*, con deliciosa severidad: "Las gracias de un bufo tienen un límite fijo, que una vez traspasado, es facil que desagraden. Por ejemplo, el hacer caer al suelo á *D. Basilio*, el cargarlo á cuestas para llevardo adentro, el quitarle la capa, el poner javon á *D. Bartolo*, hasta la frente, y el tirarle después a la cara los paños de la barba nos parece que es llevar las cosas al extremo, y rebajar la *dignidad de lo bufo*" (27).

Viejos cronistas nos hablan de su informalidad en anunciar importantes conciertos y no aparecer a la hora del espectáculo, y de su clásica figura que transitaba a las horas del sol por la calle del 25 de Mayo, de zapatillas de marroquí y medias blancas, excentricidad que chocaba vivamente con los hábitos discretos de los habitantes montevideanos. Primer barítono del Río de la Plata

---

(25) **"El Defensor de la Independencia Americana"**, Miguelete, 21 de diciembre de 1849.
(26) **"Comercio del Plata"**, Montevideo, 28 de diciembre de 1851.
(27) **"El Tiempo"**, Buenos Aires, 14 de julio de 1828.

en la primera mitad del siglo XIX, su figura señera de cantante de alta escuela, llenó toda una época en la historia de la actividad musical montevideana.

* * *

Retomemos el hilo de esta etapa de la historia de la ópera en Montevideo. Durante la década 1820 y 1830, la Casa de Comedia fué el ámbito propicio para la entrada de esta corriente; primero fueron simples arias y oberturas, en 1829 se intentaron las primitivas versiones abreviadas y en 1830 se cantó la primera ópera completa. El 31 de Julio de 1827 una Sociedad de Aficionados Franceses ofrece una función a beneficio del Hospital de Caridad y en ella se interpreta la "belle symphonie de EL BARBERO DE SEVILLA" y durante los entractos "on executera differentes Symphonies", entendida, desde luego, esta última palabra como Obertura de la ópera.

En realidad la primera temporada organizada de música italiana fué la de 1829 y aún cuando no se llegó a cantar una sola ópera, por medio de un sistema aplicado en todos los otros teatros del continente, los montevideanos tuvieron noción aproximada de lo que era esta forma musical. Ello consistía en extraer de la ópera las arias, dúos y coros — en una palabra, suprimir los "recitativos" — y darlos seccionadamente e intercalados entre el subir y el bajar del telón. Vendría ésto a ser una versión de concierto de una ópera determinada, pero nunca puede hablarse de representaciones operísticas cabales por cuanto faltaba precisamente el elemento nuclear que era el desarrollo de la únidad escénica. Es importante insistir en este detalle porque en algunas históricas de la música en América he visto adjudicar a este tipo de representaciones el título de óperas. Si aplicamos de esta manera incorrecta tal calificación podríamos decir que por primera vez se dió en Montevideo una ópero en 1824, cuando Vaccani realizaba este tipo de audiciones. En puridad de verdad, se da en Montevideo una ópera completa recién en 1830.

En la temporada de 1829, los hermanos Tanni dieron el 28 de Enero una selección de "El Barbero de Sevilla" de Rossini. Léase esta descripción del programa y se aclararán las dudas a este respecto: "Continuará [anteriormente se había dado la comedia "Las travesuras del amor"] por las piezas de música vocal e instrumental. La farsa titulada *El barbero de Sevilla.* Música del célebre maestro Rossini, compuesta de las piezas siguientes con sus recitados. Después de la brillante Sinfonía seguirá la introducción de la célebre opera/ Aria: Ecco ridente in Cielo: cantada por el Sr. Marcelo./ Canciones: Se il mio nome saper voi braman-

te./ Gran duo: Allidea de quel Metalo: cantado por el Sr. Marcelo y el Sr. Pascual./ Aria: Una voce poco fa: cantada por la señorita María Tani./ Gran duo: Dunque io son tu non mingani: cantado por la señorita Tani y hermano Pascual./ Gran tempestad, que dará fin con el muy acreditado Terceto Zitti, Zitti, Piano, Piano. cantado por la Señorita y los SS Tanis." (29).

Los hermanos Tanni tienen para la historia de nuestra actividad musical una trascendental importancia ya que fueron ellos quienes al año siguiente pusieron en escena la primera ópera que se cantó en Montevideo. He aquí de cómo llegaron hasta nuestra ciudad los precitados cantantes:

El 25 de Marzo de 1824 se incendió el teatro de Río de Janeiro y los cómicos y cantantes que en aquellos tiempos actuaban allí, quedaron a disposición. Pablo Rosquellas, enviado a la sazón a Río por el eminente músico argentino José Antonio Picazzarri — tío de Juan Pedro Esnaola — contrató de entre los cómicos cesantes a cuatro hermanos oriundos de Italia: Angela, María, Pascual y Marcelo Tanni, para actuar en Buenos Aires durante la temporada de 1824. Angela, soprano de coloratura; María soprano más bien dramática; Pascual barítono de extenso registro y Marcelo, un evirado "sopranista" que hacía las veces de tenor.

Angela Tanni se presenta por primera vez en Montevideo el 31 de Enero de 1829; "por la primera vez que la beneficiada se presenta ante este respetable público espera merecer su indulgencia".. Por cierto que no fué mera indulgencia la que mereció del montevideano habitante, sino el más ardoroso entusiasmo hacia su voz y también, justo es consignarlo, hacia su delicada persona. Su repertorio eminentemente rossiniano, se elevaba de vez en cuando a las alturas de un Mozart a quien interpretaba con exquisito donaire, como quedó demostrado en su versión de Doña Ana del "Don Juan" mozartiano que el 8 de Febrero de 1827 se puso en escena en el coliseo de Buenos Aires.

Angelita Tanni intervino en Montevideo durante el año 1830 en cuanto concierto lírico-instrumental se ofreciera en la Casa de Comedias, además de interpretar los papeles protagónicos de cuanta ópera allí se representara. Don Santiago Calzadilla nos trae de ella este interesante recuerdo directo de su voz y presencia: "En 1852 fuí presentado en Montevideo a Angelita Tani, casada como la Wilson, con un distinguido caballero brasileño: mi amigo el señor Cunha, Gerente del Banco Mauá en aquella capital. No

(28) "Archivo del Hospital de Caridad de Montevideo" tomo XIX, fol. 294. Archivo General de la Nación.

(29) "Observador Oriental", Montevideo, 26, 27 y 28 de enero de 1829.

habiendo cantado la estruendosa música de Verdi, no había sufrido alteración ni detrimento alguno su voz; y era un placer oirla a sus 44 años, con una voz enteramente perfeccionada por la maestría que dan los años en una garganta privilegiada y cuidada" (30). En "La Nación" de Montevideo del 23 de Diciembre de 1859 el nombre de doña Angela Tanni de Cunha aparece en la Comisión de Señoras de la Sociedad de Beneficencia creada por María Agell de Hocquart. Hasta el advenimiento de Adelina Patti, no se oyó en Montevideo una tal manera de cantar ni una voz de tan primigenia pureza.

Un viajero inglés que la oyó en Buenos Aires alrededor de 1824, afirma que era contralto: "tiene una hermosa voz de contralto; sus notas bajas son muy poderosas y algunas producen gran efecto en un trío de "Isabel, reina de Inglaterra" (31). Sin embargo las partes por ella interpretadas tanto en Montevideo como en Buenos Aires, era de "soprano ligera". Quizá la confunda con su hermana.

En los primeros días del mes de Marzo de 1831 murió su primer esposo y Angelita retiróse unas semanas de las tablas para volver a presentarse nuevamente el 13 de Mayo de ese año y para caer enferma de inmediato y dejar el escenario montevideano junto con sus hermanos, en Setiembre.

María Tanni era al decir de los cronistas de antaño de lindas facciones, bella figura, alta y espigada, pero inferior a su hermana como artista. En 1830 estuvo en Buenos Aires y retornó al año siguiente a Montevideo donde tuvo destacada actuación.

Pascual Tanni era un barítono discreto que siempre fué ensombrecido en los escenarios rioplatenses por la importante figura de su misma cuerda Miguel Vaccani. Pascual poseía no obstante un extenso y lleno registro que le permitía desempeñarse ya como barítono, ya como bajo, aún cuando su timbre fuera de lo primero.

Marcelo Tanni. La figura de Marcelo constituyó un apasionante tema de conversación ciertamente escabrosa en aquellos tiempos. Era un "castrato" cuya voz se desenvolvía en el registro de soprano con toda comodidad. Corría en torno suyo, a media voz, una negra leyenda acerca de un evadido del coro de la Capilla Sixtina a quien habían mutilado de niño a la usanza de aquellos célebres favoritos de corte del siglo XVI. Por más que Calzadilla nos diga de él que "era un... Abelardo escapado

---

(30) **Santiago Calzadilla:** "Las beldades de mi tiempo", pág. 171. Buenos Aires, 1919.

(31) **"Un Inglés":** "Cinco años en Buenos Aires, 1820-1825", 2ª ed. traducida al castellano; pág. 39, Buenos Aires, 1942.

de la Capilla Sixtina, título sobrado para cantante de primer orden", lo único concreto que acerca de ello sabemos en puridad de verdad, si es que la expresión de Calzadilla no es figurada, era que podía cantar, pero de falsete, a una altura desacostumbrada, que en 1800 hacía ya varios siglos que la Iglesia Católica había condenado severamente esa bárbara mutilación, y que los modales de Marcelo al igual que los de su hermano Pascual — con su hombruna voz de barítono bajo — eran afeminados en demasía...

Los Tanni tuvieron en el Río de la Plata una misión necesaria que cumplir. En el año 1825 dieron en Buenos Aires la primera ópera completa que se vió y oyó por estas regiones: "El barbero de Sevilla", en colaboración con Miguel Vaccani y dirigida por Santiago Massoni, sobre quien hablaremos luego que tres años antes había ofrecido un concierto en la Sociedad Lancasteriana de Montevideo, En nuestra capital, los Tanni pusieron también en escena por primera vez una ópera completa: "El engaño feliz". Hasta su llegada a ésta no se sabía sino de trasvasadas referencias lo que era una ópera. Ellos montaron con cierta propiedad casi todo el repertorio rossiniano. Bien es verdad que italianizaron excluyentemente la atmósfera musical rioplatense, pero de todas maneras complieron denodadamente un destino cultural que se hallaba en vigencia en 1830 en la culta París, en la culta Viena, en la culta Londres y desde luego en la culta Roma.

* * *

La primera mitad de 1829 se halla cubierta por la Compañía Tanni y la segunda por un conjunto de cantantes integrados por Margarita Caravaglia, Teresa Schieroni, Agustín Miró, Domingo Pizzoni, Joaquín Vettali y los esposos Foresti. Estos intérpretes continuaron con el sistema de la miscelánea musical hasta bien entrado el año 1830 y fueron preparando el ambiente para el retorno de los hermanos Tanni que en ese año iban a dar la primera ópera completa. Su pasaje por nuestro escenario aunque fué veloz dejó sin embargo un agradable recuerdo. El conjunto precitado se embarcó luego para Buenos Aires y pasó de inmediato a Chile, disolviéndose en su gira por el Pacífico. He aquí las referencias biográficas de estos cantantes:

Luis Foresti y Sra. — Luis Foresti era un barítono italiano nacido en Bérgamo que actuó en la temporada de 1829 y permaneció muchos años como profesor de canto y piano (32). Era su especialidad el Fígaro de "El Barbero de Sevilla" cuya célebre romanza cantaba en cuanto se le daba la menor oportunidad pa-

(32) "El Universal", Montevideo, 20 de marzo de 1830.

ra ello; dijo al respecto un crítico musical de la época: "Solo un gran maestro podría haber concluído el aria del Barbero de Sevilla al tiempo y aire que la cantó el Sr. Foresti" (33). Su esposa María Fratellini de Foresti, era una soprano de discreto mérito; voz pequeña pero segura técnica. En 1830 le cupo interpretar los papeles de Isaura en el "Tancredo" y de Elmira en el "Otelo".

Agustín Miró era un tenor de ciertos merecimientos que en 1830 cantó junto con la Caravaglia y la Schieroni. Dijo de él un crítico de "La Gaceta" del 29: "el señor Miró hace tiempo que tiene recogidos los testimonios del público respecto á su mérito."

Domingo Pizzoni. — Bajo cantante con escasos conocimientos solfísticos. En Montevideo interpretó un aria de Pacini y varios trozos del repertorio rossiniano. Llegó a ésta en Agosto de 1829 y se despidió de nuestro público el 13 de Febrero del año siguiente. En Santiago de Chile unos meses más tarde, despertósele un secreto afán de director, demostrando en varias oportunidades un irascible genio. En las arias bufas al estilo de la época, parece ser que alcanzaba su plenitud, pero he aquí que dióle por montar una suerte de ópera en serio, nada católica, por lo que don Andrés Bello el insigna autor de la silva a "La agricultura de la zona tórrida" le amonestó públicamente: "Pizzoni y Betali que tanto divierten en los papeles de una familiaridad animada y festiva, se hallan fuera de su elemento en lo heroico" (34).

Margarita Caravaglia. — Contralto y pianista italiana. Su arte menor de cantante se le festejó mucho tiempo en ambas márgenes del Plata. De ella nos queda una referencia de época por demás sugestiva: en "La Gaceta" de Montevideo aparece éste uno de los primeros conatos de crítica musical en nuestro ambiente: "La señora Gazabalia [se refiere a la Caravaglia], aunque de voz menos fuerte y extendida, cantó con tanta precisión, actividad y buen método que á todos agradó, acreditando á los intelijentes ser una buena profesora. Su actuacion además, es noble y se presentó con elegancia y riqueza" (35).

En Febrero de 1830 partió para Chile presentándose en Santiago el 26 de Abril del mismo año. Hizo allí las veces de tenor en varias oportunidades.

Joaquín Vetalti. — Era un bajo cantante, italiano de nacionalidad, de "primo cartello" a la usanza de la época. De ello es fehaciente testimonio este artículo firmado por "Unos que piensan

---

(33) **"La Gaceta"**, Montevideo, 21 de agosto de 1829.

(34) **"El Araucano"**, Santiago de Chile, 18 de diciembre de 1830. (Citado en "Los orígenes del arte musical en Chile" de **Eugenio Pereira Salas**, pág. 121, Santiago de Chile, 1941).

(35) **"La Gaceta"**, Montevideo, 21 de agosto de 1829.

entender algo en esas materias" aparecido en "La Gaceta" del 21 de Agosto de 1829: "Su voz aunque en estado de debilidad, por la indisposición de que acaba de recobrase, es hermosa extensa flecsible, muy trabajada y sujeta á las reglas del arte. Su acción es noble y muy propia de un bajo cantor. En cualquier teatro de Europa sería estimado, y en los nuestros debe serlo mucho más." Aún quitando este último intento de coacción a la libre opinión del montevideano de aquel entonces, el artículo es sugestivo.

Teresa Schieroni. — Contralto italiana que actuaba invariablemente con Margarita Caravaglia, curiosa amistad escénica que se prolongó al través de muchos años, ya en Río de Janeiro, ya en Montevideo, ya en Buenos Aires, ya en Santiago de Chile. Era una garrida buena moza de gran prestancia y magnífica voz de contralto, agil y llena. De entre las loas tejidas en torno a su arte, quiero destacar ésta publicada en "La Gaceta" el 21 de Agosto de 1829: El metal y torrente de la voz de la primera de estas señoras [la Schieroni] causaron sorpresa por parecer estraños á su secso pero no fueron desagradables, sino que su propia lijereza y flexivilidad, la insinuó de tal modo á los oyentes que llenó el gusto de todos y obligó con razones á los más extensos aplausos. No contribuyeron poco á merecerlos, su expresión, posesion de teatro, y elegancia con que se presentó".

La temporada de 1830.

A los siete años de haberse estrenado en Europa "Semíramis" de Rossini, un dúo de esta obra se oye en el escenario del ya viejo Coliseo al través de las frescas gargantas de Angelita y Marcelo Tanni. Ello es un índice del adelanto y de la avidez de novedades del montevideano de 1830 con respecto a la actividad operística de los escenarios europeos.

Durante ese año de 1830 se pusieron en escena en la Casa de Comedias un total de 19 óperas y se oyeron 9 conciertos instrumentales, amén de la inevitable "sinfonía" que el maestro Antonio Sáenz dirigía al comienzo de cualquier espectáculo, de los himnos o canciones patrióticas y de la danza y tonadilla escénicas que servían a manera de interludio entre la comedia o tragedia y el sainete.

Liquidados que fueron los oficios religiosos de la Semana Santa del 1830, el empresario a la sazón y conocido actor don Antonio González, dió comienzo a la temporada musical el 6 de mayo con un gran concierto vocal e instrumental que interpretaron los hermanos Tanni y Luis Foresti. A los pocos días se montó, en función extraordinaria el 14 del mismo mes, la ópera en dos actos de Rossini "El engaño feliz" a cuyo título se agregó al empedernido estilo de aquellos tiempos, este otro: "o sea El triunfo

de la inocencia", con lo cual quedaron más o menos enterados del asunto los desprevenidos oyentes de 1830.

Por primera vez en la historia de nuestra cultura musical se puso en escena una ópera completa. "L'inganno felice" tenía ya 18 años de edad. Habíala compuesto Rossini en su mocedad, alrededor de 1812. Era su tercera ópera y ya apuntaba en ella sus cualidades de bufo para la música escénica. El libreto compuesto sobre el clásico y necesario "imbroglio" de la ópera cómica italiana, era corto y lleno de rápidas complicaciones. La música, simple, clara e inocente, comentaba la acción con bastante precisión.

El 14 de mayo de 1830, se puso pues en escena en Montevideo, la primera ópera: "El engaño feliz" de Rossini, cantada por Angelita, Marcelo y Pascual Tanni. Director de orquesta: Antonio Sáenz.

Siguieron a ésta alternativamente, varios conciertos y óperas entre las que se conocieron el "Aureliano en Palmira" de Rossini y "El Coradino" de Pavessi.

La entonación que vibraba en el aire montevideano de ese año, en el cual se cumplieron dos anhelos patrióticos: la Jura de la Constitución y la ascención al poder del primer presidente constitucional, removió también la antigua atmósfera del Coliseo, y los cantantes se asociaron a este júbilo, poniendo en escena el "Tancredo ó sea El libertador de la patria", de Rossini que interpretaron los tres hermanos Tanni, la Señora de Foresti y un tal Manuel Vizente que desde las columnas de "El Universal" del 20 de setiembre humildemente expresa que como "por primera vez sale al teatro, espera que el respetable público le dispensará su indulgencia". Su nombre no vuelve a surgir más: por lo visto el público no le expresó mucha indulgencia...

En este estado de novedades continúa la temporada, hasta que una noble rivalidad artística permite hacer oír una obra maestra de Rossini: su "Otelo". El 22 de junio, Juan Aurelio Casacuberta, recién llegado de Río de Janeiro, pone en escena la adaptación francesa del "Otelo" de Shakespeare, realizada por Ducis y malamente traducida al castellano por La Calle, donde se substituía a Desdémona por Edelmira, y a Yago por Pezzaro.

Veintiún años más tarde, en 1841, Sarmiento, que escribía por aquel entonces para "El Mercurio" de Santiago de Chile, nos trae una jugosa nota sobre la versión de esta obra que oyera al mismo Casacuberta en el teatro de la capital chilena: "La representación del Señor Casacuberta ha sido feliz, terrible hasta poner miedo en los espectadores dos o tres veces i jeneralmente bien desempeñada en cuanto a la mímica, que es tan intelijente, tan expresiva i tan delicada en esta actor". (36)

(36) Domingo F. Sarmiento: "Obras completas", t. I, pág. 154. París, 1909.

El éxito de esta función en la que se ofrecía a la postre un "Otelo" de tercera mano, incitó al grupo de cantantes que encabezaban los Tanni, a brindar una versión operística del mismo asunto.

Como por aquel tiempo había llegado un cantante de la talla de Pablo Rosquellas, montaron el "Otelo" de Rossini con alta propiedad. En esta partitura que apenas hacía 14 años se había estrenado en Europa, Rossini suprimió los recitativos sobre el "basso" de clave y obtuvo una mayor cohesión musical en su estructura. El músico cruzaba el apogeo de su gloria; en ese mismo año de 1816 había dado a conocer entre rechiflas y aplausos su "Barbero".

Algunos toques audaces en la instrumentación siempre feliz del "cisne de Pessaro" y la innovación de haber suprimido el recitativo convirtieron su "Otelo" en una de las obras más interesantes de la ópera bufa italiana (pese a su trágico asunto) del comienzos del siglo XIX.

Su estreno para Montevideo se anuncia el 18 de octubre, pero habiéndose enfermado la Sra. Foresti, recién el 25 del mismo mes se puede poner sobre tablas con toda propiedad. El reparto en aquella ocasión fué el siguiente:

Otelo .... Pablo Rosquellas
Desdémona .... Angelita Tanni
Rodrigo .... Pascual Tanni
Yago .... Marcelo Tanni
Elmira .... Señora de Foresti
Elmiro .... Francisco Bacigalup

Pajes, coro y soldados.

Probablemente el hecho de cantar Marcelo Tanni el papel de Yago, que corresponde al registro de barítono, hizo pensar a José A. Wilde que realmente no fuera aquel un tenor como lo convierten unánimemente el resto de los cronistas de la época; sin embargo, no eran aquellos tiempos de fijarse en seis o siete notas más o menos; como músico de experimentada actuación que era, no tenía inconveniente en saltar con propiedad a registros vecinos. No existía, por cierto, mucha meticulosidad en tomar un rótulo vocal definido; a los hombres que cantaban se les llamaba invariablemente "tenores", y a las mujeres por más cavernosas que sus voces fueran, "sopranos".

El "Otelo" fué el último estreno de este año. Repitiéronse luego las óperas ya dadas, hasta cumplirse el 27 de diciembre un total de diecinueve representaciones.

Pablo Rosquellas. — Mariano Pablo Rosquellas, catalán de

origen pero nacido en Madrid (37) actuó en Montevideo y Buenos Aires con éxito inigualado en ese entonces. Los recuerdos que dejó en la vecina orilla perduraron en todo el siglo XIX al punto de que muchos cronistas, a los cincuenta años de su actuación tejían todavía su elogio (38). En Montevideo estrenó el "Otello" de Rossini desempeñando el papel protagónico. Como violinista la crítica lo recibió también con grandes aplausos. (39)

La década 1830-1840. — Los diez primeros años del país constitucionalmente organizado, fueron cubiertos por entero desde el punto de vista de la música escénica por una cantante de excepcionales merecimientos: Justina Piacentini. Toda esta década se halla bajo el evidente signo de Rossini. La gran compañía que formaron Justina Piacentini y Miguel Vaccani, integrada además por Victor Isotta, Luis Foresti, Benito Linari y Elisa Piacentini de Vaccani, nuera de Miguel Vaccani y hermana de Justina, actuó en el teatro de Montevideo desde 1832 hasta la Guerra Grande.

Justina Piacentini había llegado de Italia a Río de Janeiro en Julio de 1828 actuando en el Teatro de San Pedro de Alcántara de esa ciudad junto con su padre Fabricio y sus dos hermanas Elisa, soprano distinguida y Carolina bailarina de cierto renombre. (40) Fabricio, conocidísimo bajo cantante en Italia fallece en Río Janeiro el 13 de noviembre de 1829 después de haber estrenado en ésa junto con sus hijas "La urraca ladrona" y "La Cenicienta" de Rossini. (41) En 1832 los hermanos Tanni a la sazón en Río incorporaron a su compañía a Justina y le incitaron a que visitara el Río de la Plata donde tantos triunfos habían tenido ellos. Al parecer el diario "British Packet" de Buenos Aires "había anunciado que los hermanos Tanni, que estaban en Río de Janeiro, tenían en su compañía *una signorina zitella* (soltera) que habría de deleitar al públicò de Buenos Aires cuando éste la viera, en razón de *il suo cantar che nell' anima si sente*: "I la cual la señorita soltera se llamaba Giustina Piacentini i era mui hermosa". (42)

Piacentini actuó en Buenos Aires durante el mes de abril de 1832 y al siguiente pasó a Montevideo radicándose definitiva-

(37) **Juan de la Ermita**: "Don Luis Pablo Rosquellas", en "Boletín de la Sociedad Geográfica Sucre", tomo XXXVIII, Nos. 371 a 373, págs. 4 a 52. Sucre, octubre de 1941.

(38) **José A. Wilde**: "Buenos Aires desde setenta años atrás", pág. 67. Buenos Aires 1881.

(39) **"El Caduceo"**, Montevideo, 16 de setiembre de 1830.

(40) **"Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro"**, vol. LX, Nota en la página 62. Río de Janeiro, 1940.

(41) **Vicenzo Cernicchiaro**: "Storia della Musica nel Brasile", pág. 123. Milano, 1926.

(42) **Mariano G. Bosch**: "Historia de la ópera en Buenos Aires", pág. 75, op. cit.

mente en nuestra capital. El 8 de mayo de 1832 ofreció en nuestra Casa de Comedias su primera audición de canto y los elogios de la prensa le acompañaron desde el día siguiente hasta el fin de su actuación pública diez años más tarde. Dijo en ocasión de su debut el crítico de "El Universal": "El crédito que ha precedido el arribo de la Sra. Piacentini á esta Capital, establecido desde mucho ántes en los teatros de otros países, y especialmente en el de la Corte del Brasil, deja poco que hacer a la pluma que intente tributarle ahora un nuevo elogio. Felicitamos á los amantes de nuestro teatro lírico, por la adquisición con que acaba de enriquecerse, y deseamos que el público, que en la noche de ayer se ha manifestado tan justo en aplaudir el mérito, acuerde á la nueva compañía la protección necesaria para conservarla y de la que ha acreditado ser tan digna. El Sr. Vaccani y demas actores que han tenido parte en aquella función, no necesitan nuestros débiles elogios". (43).

La importancia de la figura de Justina Piacentini en nuestro escenario está determinada por el hecho de haber sido justamente ella la que apresuró el conocimiento del repertorio rossiniano y facilitó el tránsito hacia otra edad de la música italiana: a la edad de Bellini y Donizetti etapa intermedia entre Rossini y Verdi. Ella misma nos lo va a decir en uno de los programas de su función de beneficio del 26 de junio de 1833 en esta deliciosa y arcaica prosa: "Debo notar al respetable público que el papel que en este rondó desempeño. Rondó final de la ópera "El Pirata" de Bellini, representa á una esposa delirante y frenética, que cree le han asesinado su querido esposo. Ademas la música de este Rondó y la de la primera parte pertenecían al noble rival de Rossini nuestro Bellini que hoy se honra en Europa con sus dignos laureles". (44)

Hasta marzo de 1839 actúa sin interrupción en nuestro teatro. En junio de ese año se presenta en Buenos Aires dando a conocer allí por primera vez el 27 de julio la famosa aria de la ópera "Norma" de Bellini "Casta Diva". Cuando estalla la Guerra Grande, Justina vuelve al Uruguay y al poco tiempo abre un conservatorio musical en el Cerrito. Esta es la tradición familiar al respecto. En puridad de verdad ello no ha quedado registrado en documento público alguno. Lo único que permitiría deducir esto sería el hecho de que los Vaccani, sus parientes próximos, actuaron en varias oportunidades entre los sitiadores como queda comprobado en los anuncios de "El defensor de la independencia americana" (45) de 1849.

(43) **"El Universal"**, Montevideo, 9 de mayo de 1832.
(44) **"El Universal"**, Montevideo, 6 de junio de 1833.
(45) **"El Defensor de la Independencia Americana"**, Miguelete, 21 de diciembre de 1849.

Francisco Acuña de Figueroa, el infaltable en las grandes oportunidades cantó a su arte lírico — y también a su belleza a fuer de galante — en aquellos memorables versos que publicara en "El Parnaso Oriental" y que terminan así:

> Salve ¡Oh pueblo grandioso! Doquiera
> Que la suerte llevara a Justina,
> No es posible memoria tan fina
> De mi pecho amores extinguir;
> Mas, ¿qué digo?... primero quisiera
> Que en la tumba, sensible me llores;
> Quiero siempre cantar tus loores
> Y en tu seno gozar y morir.

El movimiento musical en la década 1830-40 fué verdaderamente importante y significó el afianzamiento de la corriente italianizante en nuestro teatro. En verdad, que la interpretación de ese repertorio no pudo estar mejor confiada que al través de estos grandes cantantes de gargantas frescas y dominio técnico absoluto. Su preparación había sido ya cumplida en Italia cuando llegaron a nuestras playas, y en la Italia de la primera mitad del siglo XIX vivían y actuaban los más grandes maestros del canto, aquellos que prepararon en la primera mitad del siglo pasado a las gargantas excepcionales de la Malibrán y de la Sontag y en la segunda mitad a Adelina Patti. Justina Piacentini, entró en los salones de la sociedad montevideana e implantó también allí el gusto por el "bel canto". La infaltable aria de la ópera tal, número obligado de la niña de la casa al comienzo de todas las tertulias, tal como la registran los cronistas y viajeros del siglo XIX, tuvo su origen en la emulación a Justina que se obró en todos los salones montevideanos a partir del decenio que hemos estudiado.

La música operística en Montevideo durante la Guerra Grande (1843-1851). — El estallido y desarrollo de la llamada Guerra Grande significó para Montevideo la declinación transitoria de la ópera italiana y el auge del concierto y de la miscelánea vocal e instrumental.

No era del caso establecerse con una gran compañía en una ciudad sitiada. El negocio de la ópera era todavía muy discutible, por los ingentes gastos que demandaba el montaje escénico, mantener una compañía completa capaz de cambiar de repertorio cada quince días por lo menos y subvencionar una orquesta. Por otro lado las compañías del decenio 1830-40 se habían disuelto hacía ya prácticamente cuatro años y era necesario formar un elenco completamente nuevo. La última ópera se había dado en febrero de

de 1839 por la Compañía Piacentini-Vaccani — detalle curioso: la penúltima representación operística fué "El engaño feliz" de Rossini, justamente la primera que oyó Montevideo en 1830 — y perdidos los decorados y la utilería, se hacía necesario proveer al teatro de estos necesarios aditamentos para el juego de la ópera.

Así, durante toda la Guerra Grande no se oyó en Montevideo una sola ópera; ni aún el intento operístico de un conjunto de aficionados. Todo se confió al "potpourri" de fragmentos a cargo en la mayor parte de las veces a entusiastas aficionados de la sociedad montevideana. Un nombre brilla en todo este período: el de Angel Lagomarsino. Durante los primeros años colaboraron con él los cantantes Doroteo Pérez, Scotto, Benito Linari — ya conocido desde los primeros años de la ópera — y Antonio Casanova, pintor escenógrafo y tenor de ocasión. En 1845 llegaron a Montevideo tres conocidos cantantes europeos: Rafael Lucci y sus hijas Carmela y Manuela.

En los últimos años de la Guerra Grande intervinieron en estas funciones los cantantes Agustín Solari, Pablo Sanguinetti, Luisa Pretti y Pablo Sentati. Junto a todos estos cantantes intervenían inexorablemente dos figuras consulares de nuestro teatro Petronila Serrano y su hijo Fernando Quijano, director y empresario del Teatro además, este último.

Cuatro días después de la firma del tratado de Paz de 1851, se pone otra vez en escena una ópera completa: "Beatriz de Tenda" de Bellini después de doce años y medio de silencio.

Angel Lagomarsino fué el verdadero pionero de todo este período. Italiano de nacimiento se había adscrito al batallón de la Legión Italiana al mando de Garibaldi, pero al parecer, sus superiores creyeron que tendría más eficacia su acción desempeñando papeles heroicos en las arias de la ópera que en las líneas del frente. Nobilísima fué su actuación tanto en la Casa de Comedias como en el Teatro Italiano de aficionados ubicado en las calles Andes y Colonia. A beneficio de los hospitales de sangre realizó en el término de un año cerca de veinte conciertos y en el transcurso de la guerra que duró casi nueve años se brindó generosamente para cuanto festival de beneficiencia se organizara.

Una vez levantado el sitio se incorporó a los elencos que llegaron los años 1852 y 1853 como profesional en papeles secundarios.

Rafael Lucci y sus hijas Carmela y Manuela llegaron a Montevideo en setiembre de 1845. Rafael había nacido en Trieste y tenía a la sazón 58 años según se establece en el "Registro de Individuos que solicitan Pasaporte", publicado periódicamente en los diarios de la época. (46) Durante su permanencia en Montevideo

(46) "Comercio del Plata", Montevideo, 18 de octubre de 1845.

estrenó además varias canciones españolas, portuguesas y brasileñas que había compuesto, y fué llamado por el Gobierno para intervenir en el concurso para la música del Himno Nacional abierto en 1845 y cuya substanciación nunca se pudo saber. Entre sus más conocidas cavatinas se destacan "Salid suspiros míos" en castellano. En la función cumplida el 24 de enero de 1846 en homenaje a los Ministros de las Potencias Interventoras estrenó un Himno Italiano. Cantó numerosos trozos de Cimarosa, Donizetti, etc., y acompañó al piano-forte, en el cual era distinguido ejecutante, a sus hijas Manuela y Carmela, dos sopranos de bellísima voz, especialmente la primera de "coloratura".

Así, pues este período vacío en cuanto a representaciones de ópera fué extraordinariamente fecundo en cambio desde el punto de vista instrumental. Los grandes conciertos de Sivori realizados en 1850 nos demuestran esta aseveración. Pero ello es tema del capítulo dedicado a la música instrumental y su expresión al través de los conciertos.

Los prolegómenos del Teatro Solís (1852-1856). — Finalizada la Guerra Grande la actividad operística se robustece grandemente. Habíamos dicho que cuatro días después de la firma del tratado de paz se había vuelto a escuchar una ópera completa en el Teatro de Montevideo. Efectivamente, el 12 de octubre de 1851 la compañía encabezada por Teresa Questa había expuesto en escena la ópera de Bellini "Beatriz de Tenda" con gran éxito. A partir de entonces, llegan lentamente las grandes compañías y vuelve a reinar otra vez la gran expresión italiana del siglo XIX en nuestro medio ambiente. Las temporadas se suceden en este orden: en 1851 actúa la Compañía de Teresa Questa, en 1852 y 1853 la de Ida Edelvira conjuntamente con la de Enrique Rossi Guerra y Eugenio Luisia que cubre las temporadas de 1852-1853 y 1854; desde 1855 hasta la inauguración del Teatro Solís la de Sofía Vera Lorini.

Teresa Questa se presenta por primera vez en Montevideo el 12 de octubre de 1851, el mismo día en que Andrés Lamas firma los cinco tratados con el Brasil. Da a conocer la ópera completa de Bellini "Beatriz de Tenda" conjuntamente con Federico Tati, Alejandro García y Dolores Hernández. El director de orquesta era el Maestro Parodi y las escenografías habían sido realizadas por Pittaluga. Un cronista musical de la época nos trae este recuerdo de su actuación: "La Señora Questa, que desempeño el papel de Beatrice pertenece a una buena escuela, su estilo es correcto y de buen gusto. Por lo que ella ejecuta en la escena, comprendemos que sus conocimientos musicales no se limitan á lo

que se ve, y que si su voz tuviese mas estension y mas fuerza ella tendría capacidad y alma para ofrecernos otras bellezas" (47) Con respecto a sus colaboradores el mismo cronista agrega: "El Sr. Tati, primer tenor no ha desmentido la fama que le había precedido. Sabíase que era un artista de mérito, que á la maestría y gracia del canto, unía alma e intelijencia del papel que representa; sabíase que tenia posesion de la escena y que su mimica siempre inspirada por la situacion en que se encontraba. Sabíase todo esto y se vió verificado en las dos veces que cantó. Así fué que el publico le demostró que su aparición en las tablas es siempre deseada. Notóse que en las cuerdas bajas, que mas se acercan á los barítonos, el Sr. Tati despliega con mayor fuerza su voz, y que entonces satisface mas. El Sr. Garcia ha cantado mejor en esta ópera que en otra ocasion en este teatro; su voz ha parecido mas entonada y agradable. La señorita Hernandez en el papel de Agnese, cooperó al exito de la ópera, y debe decirse que sus esfuerzos son bien recibidos del público. La orquesta y coros, susceptibles ambos de mejoras, merecen un elojio; aquella gracia al empeño é intelijencia del Sr. Parodi, llenó bien su parte, aunque si no nos equivocamos, con mas excatitud el domingo, Lo mismo nos han parecido los coros en ciertas partes".

Cumplió el destino de Teresa Questa haber estrenado para Montevideo "Beatriz de Tenda" y "Gamma de Vergy", dos óperas de Bellini, hoy prácticamente retiradas de su repertorio — del cual se conocen universalmente "La Sonámbula" y "Norma" — pero ejemplos acabados de la tierna y pura melodía del maestro italiano desaparecido a temprana edad.

Ida Edelvira fué quizás la figura más preponderante del lustro previo a la inauguración del Teatro Solís. Debuta en Montevideo el 6 de enero de 1852 en una miscelánea vocal. El público entusiasmado solicitó varias repeticiones de los números que figuraban en el programa, iniciándose así en nuestro medio la costumbre de solicitar "bis" que ha llegado hasta nuestros días. Oigamos al cronista del "Comercio del Plata", "Todavía duraban las gratas impresiones de la noche anterior en el inmenso auditorio que tuvo la Sra. Ida. Su triunfo fué completo; la concurrencia era mui numerosa, los aplausos mui repetidos; cosas ambas que prueban la buena acojida que reserban á la artista del mérito. Creemos que es un modo mui duro de demostrar aceptación el pedir repeticion de uno y dos trozos que hayan sido bien cantados; reconocemos en esa demanda imperiosa, la volunta tiránica de un auditorio entusiasmado, pero creemos que debe moderarse el uso de un derecho que alguna vez pude haber razon para no satisfacerlo". (48)

(47) "Comercio del Plata", Montevideo, 18 de octubre de 1851.
(48) "Comercio del Plata", Montevideo, 7-8 de enero de 1852.

Ida Edelvira dió a conocer en primera audición para Montevideo las óperas "Norma", "La Sonámbula", "Los Puritanos" y "El Pirata" de Bellini, "Ernani", "Nabucco" y "Los dos Foscari" de Verdi, "Elixir de amor", "Linda de Chamounix", "La hija del regimiento, "Don Pasquale" y "Belisario" de Donizetti, "El Juramento" de Mercadante y "La novia corsa" de Pacini.

Enrique Rossi Guerra era la figura principal de la Compañía Lírica Italiana que integraban además en 1852 las primeras sopranos Rosa Olivieri de Luisia y Angelina Chioni, el primer tenor Juaquín Dordoni, los primeros barítonos Eugenio Luisia y José Olivieri, el bajo profundo Pedro Figari y la comprimaria Carolina Lanzani; el maestro concertador de esta compañía era Lorenzo Montresino y el apuntador, escenógrafo y "segundos papeles" Antonio Casanova.

Su voz de registro tenor, era de una dulzura y fuerza a la vez realmente tocantes. Permaneció en Montevideo por espacio de dos años dando a conocer en su compañía: "Capuletos y Montescos" de Bellini, "Atila", "Los Mesnaderos", "Los lombardos" y "Luisa Miller" de Verdi, "Clara de Rosenberg" y "Marino Feliero" de Donizetti, etc.

A fines del año 1854 dejó para siempre Montevideo y después de actuar en Buenos Aires, Santiago de Chile y Lima se radicó en Bogotá, falleciendo allí a edad avanzada como modestísimo jardinero público. Según una crónica deliciosa del escritor colombiano Laureano García Ortiz que alcanzó a conocerlo cuando Rossi Guerra cuidaba en un jardín de aclimatación a una pareja de dromediarios el anciano tenor recordaba sus viejos buenos tiempos, "Aquí como me ven ustedes, cuando yo entonaba aquí en el Coliseo, el aria final de tenor en Lucía Lammermor; *Tu che a Dio spiegasti*... las más lindas muchachas de Bogotá lloraban a lágrima viva. Y cuando el ventrudo tenor, con la copa en la mano con voz cascada pero entonación impecable, nos cantaba el aria romántica, y de sus ojos azules se desbordaban las lágrimas. En tal momento, por la parte más alta de la enredadera asomaba la cabeza descarnada y lastimosa del dromedario" (49).

Sofía Vera Lorini y Elisa Biscacianti. Sofía Vera Lorini, la soprano que inauguró la Teatro Solís había actuado en Montevideo desde 1855. A su denodada actuación le debemos el estreno de "Rigoletto", "La Traviata" y "El Trovador", de Verdi. Fué ella la que impuso definitivamente el repertorio de este compositor en nuestro medio ambiente. Sin embargo en medio de su radiante

(49) **José Ignacio Perdomo Escobar:** "Esbozo histórico sobre la música colombiana", en el "Boletín Latino Americano de Música", tomo IV, pág. 417. Bogotá, diciembre de 1938.

actuación le salió al paso otra figura de singular y extraño prestigio: Elisa Biscacianti, (Boston, 1824-París, 1896) una soprano nacida en los Estados Unidos de Norteamérica y que llegó al Plata en la misma época precedida de enorme fama. Inmediatamente el ambiente montevideano se abrió en dos bandos y se originó una disputa que alcanzó caracteres violentísimos. He aquí una sabrosa relación y comentario de este incidente ocurrido en Julio de 1855 al través de uno de los parciales de Sofía Vera Lorini: "Para apreciar bien el sacrificio impuesto al público por la Sra. Biscacianti es necesario haber oído á la Sra. Lorini la noche después del estreno de la primera. La *Lucia* y el Trovador estas dos creaciones divinas, entregadas á la interpretación de las dos artistas han marcado perfectamente la diferencia que hai entre ellas: la una, modesta, simpática, abriendo su camino sin estrépito y sin cabala y que ha llegado á ser el ídolo de su público á fuerza de mérito y de talento; la otra, que recorre á la manera de meteoro terrible los teatros americanos levantando tempestades y conjuraciones, identificandose con las pasiones violentas de los partidos locales, esplotando los odios, la curiosidad y los bolsillos, tocando todos los resortes, interesando todas las influencias para ofrecer en el momento decisivo, (sic) un espectáculo doloroso cuando menos, ya que el respeto por su sexo no permite la clasificación que deberia darsele".

"La *Lucía* de la Biscacianti, mutilada y transportada, arrastrada al fango de una interpretación mecanica, producto de una escuela sin estética, no es por cierto la Lucia de la Persiani ni la de Ida Edelvira. La obra preciosa del autor de los Mártires fué profanada, envilecida por la que *singularizandose* se ofreció como el astro matutino del arte americano "Pobre aurora".

"La Sra. Biscacianti es una critura débil, estéril, buena á lo mas para repetir en el seno de la reunión doméstica las impresiones que van pegadas á las notas de una música fácil pero insuficiente á traducir el drama; á lanzar en medio de la pasion del poeta y del músico aquellos écos que sublevan el corazon del público, por que su organo y su arte son incapaces. Dotada de flacas cuerdas, su garganta no es aquel instrumento precioso que recorre adivinando todas las exigencias del oido y su arte, falso, postizo, no traduce la situación que intenta retratar; su garganta saltaria en pedazos antes de producir una de aquellas notas redondas, llenas y apasionadas de la Pretti, y su mimica exigiria una rejeneración del individuo para darnos la impresion que nos produce un solo gesto, una mirada, un solo movimiento de la Sra. Lorini"(50).

---

(50) "Comercio del Plata", Montevideo, 11 de julio de 1855.

No se crea demasiado no obstante en esta violenta crítica, viciada de parcialidad. Elisa Biscacianti, aunque de distinto género que la Vera Lorini, era una soprano brillantísima. A manera de contraparte a esta diatriba oigamos lo que nos dice de ella un poeta distinguidísimo, Luis Domínguez:

A Elisa Biscacianti

Si el mar esconde Sirenas
Cuya voz al hombre hechiza,
Tu debes ser, dulce Elisa,
Una Sirena del mar.
Pues si los aires tranquilos
Hiende tu anjélico canto,
Todos ceden á un encanto
Que no se puede evitar
Nacida allá donde el Niágara
Con voz jigantesca brama
Cuando sus aguas derrama
Con solemne majestad,
Blanda se meció tu cuna
Bajo del cedro y del pino
Oyendo el coro divino
De Dios en la soledad (51).

Elisa Biscacianti era nieta del famoso compositor Jame Hewit, uno de los precursores de la música culta en los Estados Unido e integraba una extendida familia de ejecutantes y compositores sobre la cual John Tasker Howard en su divulgada historia de la música estadounidense "Our American Music" (3.ª ed. New York, 1946) se ha extendido en largas páginas. Llámabase Elisa Ostinelli y su padre el Conde Biscacianti era un excelente violinista.

Su paso por Montevideo, fué realmente fugaz. Cumplidas unas pocas funciones dejó el campo libre a Sofía Vera Lorini que cerró el período que va desde la conclusión de la Guerra Grande hasta la inauguración del Teatro Solís y abrió etapas de esplendor de la ópera italiana en el lujoso recinto del nuevo coliseo.

La inauguración del Teatro Solís. La inauguración del Teatro Solís tiene para la historia de nuestra cultura musical el significado de la culminación de una etapa y de la apertura hacia otra nuevas de parecidas características, que perdurara por espacio de medio siglo. Fué levantado únicamente como templo al arte lírico

(51) "Comercio del Plata", Montevideo, 6 de junio de 1855.

italiano del siglo XIX. Sus orígenes hay que ir a buscarlos en las primeras representaciones operísticas de 1830. Cuando la ópera italiana sienta sus reales en el año en que jura nuestra primera constitución, ya comienzan a levantarse voces pidiendo un escenario de mayor amplitud y magnificencia que el de la vieja colonial Casa de Comedias.

Dos mil quinientas personas y aún más (para ser precisos las localidades eran 1584) podía albergar en su ámbito suntuoso de una acústica perfecta y el 25 de Agosto de 1856 se abrieron por primera vez sus puertas.

La Compañía que encabezaba Sofía Vera Lorini formada en Buenos Aires fué la encargada de montar la función de su apertura.

Desde la 6 de la tarde una banda de música instalada en la plazoleta del teatro hería el aire con el juego de sus trompeterías. El boletero Soria poco trabajo había tenido en ese día; vendidas ya todas las entradas desde bastante tiempo atrás, su ventanilla se hallaba defendida con el clásico letrero "No hay más localidades".

A la siete y media se abrió la puerta lateral junto a la boletería que correspondía a las localidades de cazuela y paraíso (la puerta hoy dedicada al paraíso no estaba aún habilitada) y unos minutos antes de las ocho hizo su entrada el Presidente de la República a la sazón don Gabriel Pereira recibido en la puerta principal por los miembros de la Comisión Directiva Juan Miguel Martínez, Antonio Ríus, Javier Alvarez, Joaquín Errasquín, José María Esteves, Jaime Illa Viamont y Pablo Duplessis.

A las ocho horas en punto de la noche se levantó el telón y la compañía en pleno entonó el himno Nacional cuyo sólo cantó Sofía Vera Lorini.

Acto seguido levantóse en medio de la platea Heraclio J. Fajardo y comenzó a recitar las Octavas de Francisco Acuña de Figueroa dedicadas a la inauguración del teatro:

Salve, Pueblo Oriental...! Con ufanía
Tu Téatro magnífico inaugura,
Joya monumental de gran valía,
En mármoles, dorados y esculturas;
Digno templo del canto y poesía
Donde fama y aplausos aseguras:
Bello y sublime el interior contemplo!
Y grandioso el peristilo del templo.

Vayan los errores de acentuación a cuenta del cronista de "El

Comercio del Plata" que al día siguiente hizo detallado relato. (52).

Pero al parecer no se oía claramente la voz de Fajardo y se le pidió que subiera al proscenio al que llegó acompañado por Francisco Xavier de Acha con unos papeles en la mano lo que dió la sensación de que algo se traía también para decir.

En medio del recitado que interrumpían frecuentes aplausos levantóse Don Cándido Juanicó y pidió que los nombres de los miembros de la Honorable Comisión Directiva fueran esculpidos en las columnas de mármol del vestíbulo de entrada, proposición recibida con grandes aplausos pero efímera voluntad ya que la cosa no pasó de estamparlos en tiras de papel pegadas en las mismas en los entreactos de la ópera.

No obstante tal interrupción, Fajardo dió término a la lectura de los versos de Acuña de Figueroa entre salvas de aplausos y Francisco Xavier de Acha, leyó a su turno su composición que impresa circulaba ya por todas las localidades.

Comenzaba así:

Del progreso, las artes y la industria
Que son del siglo la inmortal corona,
canta mi voz la gloria que hoy pregona
Todo un pueblo en dichosa animación.
Y de entusiasmo el alma arrebatada,
Inspirado por alto patriotismo,
Con la vista elevada hasta Dios mismo
Rindo un culto a Solís de admiración.

A los vibrantes si que asaz calurosos versos, el Jefe Político don Luis Herrera trajo un poco de municipal cordura leyendo una pieza breve y seria sobre la apertura y acto seguido Octavio Lapido pronunció otro discurso patriótico que al decir de un cronista que asistió al estreno "ofreció dos inconvenientes: el de ser algo extenso, y el de haber el orador perdido la ilación al pronunciarlo".

Nuevo discurso de Juan José Barboza redactor en Jefe de "El Nacional" y por fin la esperada ópera: el "Hernani" de Guisseppe Verdi con libreto de Francesco Piave sobre el drama homónimo de Victor Hugo, la quinta ópera del compositor italiano estrenada en Venecia el 9 de Marzo de 1844 y comienzo de su carrera universal.

Su reparto en esta oportunidad fué el siguiente:

---

(52) "Comercio del Plata", Montevideo, 27 de agosto de 1856.

Doña Elvira ....Sofía Vera Lorini (soprano)
Ernani ....Juan Comoli (tenor)
Carlos V ....José Cima (barítono)
Don Ruy Gómez ....Federico Tatti (bajo)
Ricardo ....Angel Chiodini (tenor)
Juana ....Josefina Tatti (medio-soprano)
Iago ....Pablo Sardou (bajo)

La orquesta dirigida por Luis Pretti Bonatt, radicado después entre nosotros y de actuación brillante hasta las postrimerías del siglo estaba integrada por los siguientes instrumentistas:

Violines: Luis Sambucetti (padre), Gandolfo, Pérez, Orbera, Demartini.
Viola: Santiago Dasso.
Violoncelos: Debrus y Mari.
Flautas: Pablo Rossi, Casteletti.
Fagote: Francisco José Debali.
Clarinetes: Antonio Garabelli, Dasso, Ferrari.
Pistones: Tilman, Garibaldi (hermano de Tomás G. el autor de "Parisina"), Keeffer.
Trompas: Molinari, Bastiani.
Trombón de varas: Silva.
Otros instrumentos: Scremini, Sincunegui, Subiría, Colombo, Amedé, etc.
Maestro al cembalo: Amigó de Lara.

Treinta cantantes incluía el coro y las escenografías habían sido expresamente realizadas para la inauguración por Lambert y Pittaluga.

Pintorescas batallas se comienzan a librar desde entonces entre el Teatro Solís y el Coliseo de la calle 1.º de Mayo hasta que poco a poco se van definiendo dos categorías con la supremacía del primero. A éste último llegarán las grandes compañías líricas, el segundo se convertirá en el escenario dilecto del género chico: la zarzuela, que comienza a enseñorearse del ambiente. El Estado subvenciona los costosos espectáculos musicales del Solís, la zarzuela en tanto queda librada al entusiasmo particular de los impertérritos asistentes al viejo teatro. La música sinfónica es algo todavía que sólo conoce por trasvasadas referencias, la música de cámara está representada en los cuartetos de aficionados que tienen su resonancia en los salones sociales.

Pero más tarde vendrá la docencia técnica de la Escuela Nacional de Artes y Oficios y el ciclo de los grandes conservatorios.

Hasta ese entonces el ejercicio y el goce de la música quedará reducida a la manifestación operística que nacida alrededor de

1830 va a cumplir su apogeo desde la fundación del Teatro Solís en 1856 hasta los umbrales del siglo XX.

Enrique Tamberlick y la temporada de 1857. — Inaugurado el Teatro Solís el 25 de Agosto de 1856, la Compañía de Sofía Vera Lorini brindó en el transcurso de la temporada más de treinta funciones operísticas. "La Traviata" de Verdi puesta en escena el 2 de Setiembre y "Rigoletto", el 7 del mismo mes, fueron la segunda y tercera ópera que se oyeron en el Solís. Alternando con algunos actos de concierto ofrecidos en el "foyer" de teatro, la compañía Lorini brindó además "Los dos Foscari", "Trovador", "Ernani" y "Luisa Miller" de Verdi, "La Favorita", "Linda de Chamounix" y "Lucía de Lammermoor" de Donizetti, "El Barbero de Sevilla" de Rossini y "Luiza Trozzi" de Zanelli.

A fines de 1856 se anuncia con ruidosa propaganda periodística la llegada del más grande tenor de la época: Enrique Tamberlick. Se abre primeramente un abono para cinco funciones a realizarse en el Teatro San Felipe (Casa de Comedias), pero luego se llega a un acuerdo con el Teatro Solís y el 10 de Enero de 1857 aparece en la escena del gran teatro, el célebre cantante interpretando "El Trovador" de Verdi. El reparto en esa oportunidad fué el siguiente:

Manrique	Enrique Tamberlick
Leonor	Sofía Vera Lorini
Conde de Luna	José Cima
Azucena	Anneta Casaloni
Fernando	Pedro Figari
Inés	Carlota Cannonero

Director de orquesta: Clemente Castagneri.

Tamberlick había nacido en Roma el 16 de Marzo de 1820. Su padre, funcionario del Departamento de Finanzas de Italia le envió a estudiar derecho a Boloña. Veinte años tenía Tamberlick, cuando abandonó su carrera y se inició en el teatro lírico en Nápoles con un éxito notable. Al llegar a Montevideo contaba treinta y siete años de edad y se hallaba en el esplendor de su carrera. Sobrio y distinguido en la acción escénica, su voz no poseía un volumen excepcional, pero en cambio ostentaba un dulzura exquisita y había adquirido una escuela admirable. A los 57 años se retiró de la vida teatral estableciéndose en Madrid con un floreciente negocio de manufactura de armas, falleciendo en París el 15 de Marzo de 1889.

El crítico musical del "Comercio del Plata" comentó su actuación en Montevideo con estas exaltadas palabras: "En el Trovador, el tenor empieza cantando tras de la escena, sin que nin-

guna circunstancia sirva para preparar su entrada ó favorecerla; mientras que hasta el tercer acto el papel ó el rol de la Gitana oscurece enteramente el suyo. Asi Tamberlick que mantenía su injenio impaciente y cautivo le ha soltado las riendas y mostrado el espacio cuando el maestro Verdi le ha abierto también la carrera en su partitura: entonces se lanzó esa voz pura y sonora, suave y dolorida, poniendo en cada palabra una voluntad y una lágrima; jugando con las dificultades mas prodijiosas del arte con la escala misteriosa de todas las pasiones humanas. Hasta ese momento el público esperaba ansioso, casi asombrado, porque habia venido después de la fama de un milagro, y quería asistir al milagro, como los napolitanos se atropellan cada año en la fiesta de S. Janvrier para mirar la sangre del santo, que vuelva á correr en ese día dentro el frasco de cristal que la encierra; pero al instante mismo en que se manifestó el portento artístico fué conmovida la reunión como un solo hombre: el aliento divino había tocado todas esas frentes; cada uno de los espectadores se quedó encantado y aterrado á la vez; en seguida, la accion dramática se desplegó; el tenor se ha vuelto del cielo á la tierra y dejado caer inmoviles sus alas de águila. Y cuando su última nota, cuando el último golpe de la orquesta dirijida con maestría por el Sr. Castagneri, que se ha formado á su jenio y á su imajen, ha espirado en el recinto del Solis, la concurrencia que se retiraba, hacia recordar con sus olas y sus perturbaciones esa hora que viene despues de la caida del viento y que no es la calma, cuando la mano de Dios dirijiéndose á los vorájines del mar, las manda volver a á su nivel"... (53).

Veinte días permaneció en Montevideo el célebre tenor y en ese interín ofreció seis funciones en el Teatro Solís: "El Trovador" (enero, 10), "Ernani" (enero, 13), "Rigoletto" (enero 20), "El Trovador" (enero, 24), "Luisa Miller" (enero, 27) y un concierto vocal de despedida (enero, 30). Fué recibido en audiencia especial por el Presidente de la República Gabriel A. Pereira y todo el pueblo montevideano le rindió el más caluroso homenaje. Dos meses más tarde, el 19 de marzo retorna otra vez a nuestra ciudad; en ese entonces acaba de estallar una terrible epidemia de fiebre amarilla; dos beneméritos ciudadanos mueren abnegadamente combatiéndola: el Dr. Teodoro Vilardebó y el Vicario Apostólico José Benito Lamas. Sin haber podido concertar una nueva temporada de ópera Tamberlick retorna a Buenos Aires a bordo de "El Pampero": "¿será por la fiebre gástrica? ¿será por el precio doble de entrada que quería cobar?", le pregunta el mismo cronista del "Comercio del Plata". Por fin el 4 de junio pasa de largo por

(53) "Comercio del Plata", Montevideo, 12-13 de enero de 1857.

Montevideo, rumbo a Europa, después de haber inaugurado el teatro Colón de la vecina.

El resto de la temporada de 1857 se desarrolla de la siguiente manera: en el Teatro Solís actúa la compañía de zarzuela española dirigida por José Enamorado y encabezada por Matilde Duclós y Rosario Segura, y el cuadro de ballet integrado por los cinco hermanos Rousset; en el San Felipe la compañía lírica de Emmy La Grúa y Sofía Vera Lorini ofrece en el mes de setiembre las siguientes óperas: "La Favorita" y "Lucrecia Borgia" de Donizetti, "Norma" de Bellini, "Safo" de Pacini y "El Trovador" de Verdi.

Emmy La Grúa soprano dramática era una notable cantante. Así lo reconoce la crítica montevideana con las siguientes palabras: "de la voz de la Sra. Lagrua, diremos: es un magnífico órgano, que sin ser agudo, pertenece a los sopranos estensos, y ha sido trabajada seriamente en todas sus notas. El arte ha agregado á sus facultades naturales una seguridad en la emisión de la nota, y mediante un sistema de respiración, la artista llega hasta mantener las últimas vibraciones de esa misma nota por espacio de 38 a 40 segundos disminuyéndola con toda la perfección posible, sin aflojar ni un instante. Las *roudales* y trinos son igualmente perfectos, y las notas bajas revisten un tipo sombrío y profundo muy raro en la clase de voz que posee la Sra. Lagrua". (54)

La soprano Ana Bishop y el tenor Luis Lelmi en 1858. — Convulsionado el país por la Revolución de los Conservadores en los primeros meses de 1858 — que culmina con el doloroso hecho de Quinteros — la temporada musical se inicia recién en el Teatro Solís a mediados de junio con una audición de la célebre soprano inglesa *Ana Bishop,* la más famosa cantante llegada hasta entonces a Montevideo. Nacida en Londres en 1810, fué la más grande soprano inglesa "de coloratura" de todo el siglo XIX; su educación musical habíala completado con los más grandes maestros de su tiempo como Moscheles, por ejemplo que le había dado clases de perfeccionamiento pianístico. Ana Riviére, que así se llamaba originariamente, se casó en 1831 con Sir Henry Bishop, autor de numerosas óperas, escenas líricas y oratorios, cuyo nombre ha llegado hasta nuestro días a través de su memorable melodía "Hogar, dulce hogar". En 1839, Ana Bishop fugóse con el célebre arpista y compositor Bochsa y comenzó a recorrer el mundo en largas giras de conciertos. Cuando llegó a Montevideo hacía dos años que Bochsa había muerto en Australia y la gran soprano casada entonces con un tal Schulz ya entraba en su atardecer vocal.

El 16 de junio de 1858 se presentó en el teatro Solís cantando fragmentos de Bellini ("Casta Diva"), Rossini y Donizetti, una

(54) "Comercio del Plata", Montevideo, 6 de setiembre de 1857.

balada inglesa y la canción popular mexicana "La Catatumba" con la cual cerró su audición. El público acogió fríamente la primera parte del programa y en la escena de la locura de "Lucía" se oyeron hasta algunos silbidos. El cronista musical de "La Nación", al día siguiente de su concierto estampó estas palabras: "Sin herir la reputación que no dudamos haya gozado en Europa esta Señora, creemos que, no conserva todas las dotes que le conquistaron la reputación que pregona. Los años no corren impunemente"... "Por lo demas la señora Bishop revela ser una musica consumada"... "Algunos imprudentes olvidando la moderación que distingue al pueblo Oriental, silvaron estrepitosamente á la artista".

Ante tan hostil acogida, Ana Bishop retornó de inmediato a Londres despidiéndose de su ciudad natal en un memorable concierto el 17 de agosto de 1859. Organizó luego una larga gira por todo el mundo y se radicó por último en Nueva York, donde le encontró la muerte a la edad de 74 años el 18 de marzo de 1884.

El 20 de junio de este mismo año de 1858 se inicia en el teatro Solís una temporada operística de segundo orden encabezada por el tenor Luis Lelmi, el barítono y compositor Luis Cavedagni y su esposa Teresina Bagetti.

Luis Lelmi que por primera vez actúa en Montevideo en ese año, fué en temporadas posteriores uno de los cantantes más queridos de nuestro público con quien tuvo contacto durante casi dos décadas, terminando sus días como oscuro inspector municipal en la ciudad de Buenos Aires. El cronista de "La Nación" comentó su presentación con estas palabras: "tiene un timbre de voz claro y sonoro". De agradable presencia y excelente escuela vocal aunque frío en su expresividad, Luis Lelmi, sin llegar a nada excepcional, fué uno de los cantantes más dignos que pisó las tablas del Solís. Su temporada inicial se inauguró con la ópera de Verdi "Los Lombardos en la primera Cruzada" y después de brindar "Ernani", "Belisario", "Linda de Chamounix", "Los dos Foscari", "Atila" y "El Trovador", estrenó el 7 de agosto "El Fornaretto" de Zanelli, un compositor italiano de segunda categoría y el 3 de setiembre "Don Sebastián" de Donizetti. Esta última gran ópera en cinco actos, era una de las obras maestras de la madurez de Donizetti. Estrenada en 1843 en París, al año siguiente de "Don Pascual", reinaba en ella la gracia y la nobleza de sus últimas producciones tan lejanas de aquella elemental "Lucia" que le había hecho célebre. Lelmi hizo de Don Sebastián, Rey de Portugal, y condujo la orquesta el maestro Luis Preti. En la compañía que encabezaba Lelmi, figuraban también Luis *Cavedagni*, cantante y compositor, y su esposa *Teresina Bagetti;* "posee sin afectación, conocimiento de la escena y su voz es agradable aunque no de mucha fuerza", dijo de ella el cronista de "La Nación" en su

número del 20 de junio de 1858. Un entusiasta admirador publicó sobre ella unos cálidos "pensamientos en verso" el 1º de agosto de ese año en el mismo periódico, que empezaba así:

"Hija del arte, la Bayetti impera
Recibiendo en Solís digna ovasion,
Y el pueblo que entusiasta la acojiera
Sus víctores le ofrece en galardon"...

Completaban el elenco Dorina Fussoni, Carlos Casanova, Pablo Costa, A. Monteverde, Caetano Bastoggi y su esposa. A mediados de julio, la temporada comenzó a declinar, amenazando un fracaso financiero, pero pudo sostenerse con relativa estabilidad hasta el 11 de setiembre.

A fines de 1858 se presentaron, en el teatro San Felipe la cantante española *Adelaida Larrumbe* y en el Solís *Clarisse Cailly*, "prima donna absoluta del Teatro de Bruselas" y el primer barítono Juan Bautista Gianni. Los tres brindaron misceláneas operísticas sin poder llegar a formar compañía para brindar una representación completa.

Las grandes compañías de Ana de Lagrange y de Josefina Medori-Rafael Mirate en 1859. — La temporada musical de 1859 fué realmente la más brillante de cuantas tuvo Montevideo hasta ese entonces. Tres compañías alternaron desde el escenario del teatro Solís: durante los meses de enero, febrero y diciembre, el gran elenco que encabezaba Ana de Lagrange; de agosto a octubre Luis Lelmi y Clarisse Cailly, en las últimas semanas del año la compañía de Josefina Medori.

Ana de Lagrange venía de los Estados Unidos precedida de la más exaltada propaganda. En 1856 había estrenado en Nueva York la ópera de Arditti "El espía" sobre la novela de Fenimore Cooper,y sus primeras versiones de "La Traviata" o "La estrella del Norte" de Meyerbeer se recuerdan aún en las historias de la música en los Estados Unidos. Había nacido en París en 1825 y murió en su ciudad natal en 1905.

La compañía organizada previamente en Buenos Aires, estaba constituída de la siguiente manera:

Prima donna	Ana de Lagrange.
1ª Mezzo-soprano	Angelina Fussoni.
1er. Tenor	Juan Comolli.
1er. Barítono	Juan B. Reina.
1er. Bajo	Alfredo Didot.
Bajo sui generis	Pablo Sardou.
Baja comprimario	Roseo.

2ª Dama .... Rosita Dorina.
2º Tenor .... A. Monteverde.

Director de orquesta: Luis Preti.

El 18 de enero Ana de Lagrange inauguró su temporada con una memorable versión de "La Traviata". Torrentes de elogios corrieron en la prensa montevideana al día siguiente: "La DE LA GRANGE no puede ni debe compararse á ninguna de las artistas que han pisado nuestras tablas; la DE LA GRANGE es la tración viva de la MALIBRAN y de la SONTAG: la DE LA GRANGE parece destinada a abrir entre nosotros una NUEVA ERA para la música".

El excelente pianista francés Arthur Loreau, radicado en Montevideo, definió con rara precisión objetiva su característica vocal en un largo folletón de "La Nación" aparecido el 20 de enero de 1859: "En cuanto al canto, la voz de la señora de La Grange tiene tres octavas de extensión y los registros perfectamente unidos, el timbre es fuerte o suave como lo quiere ella, pero siempre puro, fresco y agradable; tiene una vocalización estraordinaria y un método clásico, sereno, artistico al fin".

En el lapso del mes que duró su primer ciclo operístico, brindó 13 representaciones: "La Traviata", "Lucia de Lammermoor", "El Barbero de Sevilla", "Norma", "Rigoletto", "Lucrecia Borgia" y "La Sonámbula". El 1º de diciembre volvió a presentarse en el mismo escenario ofreciendo en este segundo ciclo cinco óperas; el día 13 dió su última función dejándole la plaza a Josefina Medóri, otra eminente cantante.

Un cronista exaltado condensó su impresión a través de estas cálidas líneas de un delicioso mal gusto: "La señora de La Grange es decididamente una de estas organizaciones privilejiadas, el génio de la música, la halló en un bello día por su camino, y encontrandola de su entera satisfaccion, la colocó sobre sus alas y la transportó al espacio"... ("La Nación", 20 de enero de 1859).

A manera de interregno en la actuación de Ana de Lagrange, el 14 de agosto se presentó en la misma sala del Solís la Compañía Lelmi-Cailly que más tarde integró la soprano María Bedey. Junto a estas primeras figuras se hallaban la contralto Anneta Cassaloni, el barítono José Cima, el bajo Pedro Figari y los comprimarios A. Monteverde, V. Scarabelli y Dodero. La orquesta se hallaba dirigida por el bien conocido maestro Clemente Castagneri que había llegado con Tamberlick el 1857. En el período de tres meses, este elenco brindó 14 representaciones entre las cuales se contó con una primera audición. Efectivamente, el 3 de setiembre se puso por privera vez en escena la ópera "Marco Visconti" de Enrico Petrella, compositor italiano nacido en Palermo cuya obra iba a la

zaga de la de Verdi en cuanto a éxito popular. Esta ópera había sido estrenada en Milán con el mayor favor del público, hacía apenas cinco años y alcanzó al través de dos representaciones una discreta popularidad en nuestro medio.

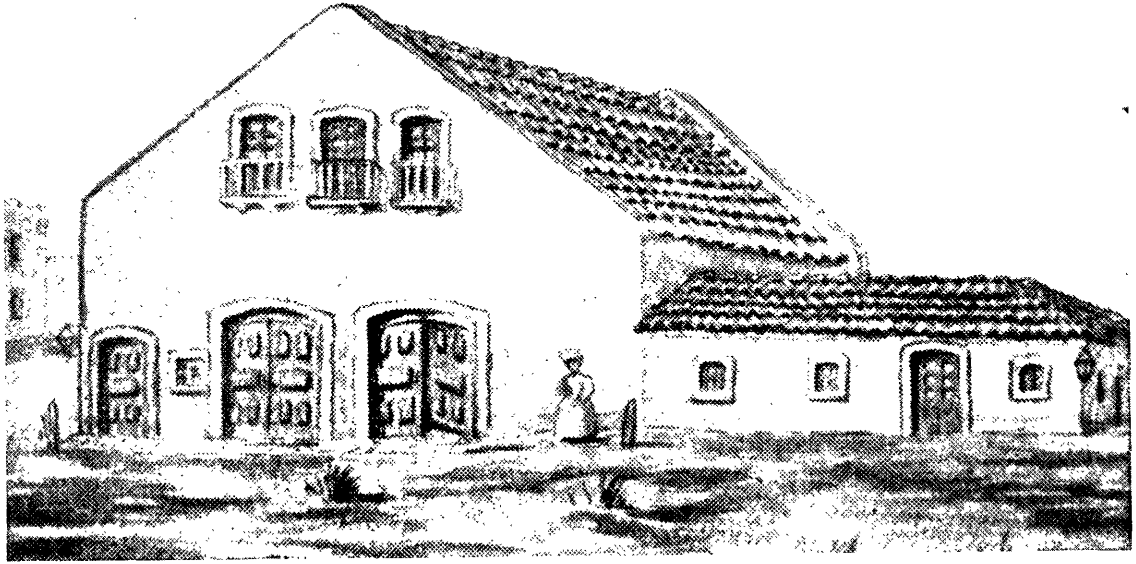
Josefina Medori y el tenor *Rafael Mirate,* completaron los fastos operísticos de 1859. Su conjunto estaba organizado así:

Primera soprano absoluta.....	Josefina Medori.
Primer tenor absoluto	Rafael Mirate.
Primera dama	Annetta Cassaloni.
Primer barítono	Giacomo Arnaud.
Primera dama	Clarisse Cailly.
Primer bajo	Pedro Figari.
Maestro concertante	Angel Piazzini.

Director de orquesta: Luis Preti.

El 17 de diciembre inauguraron su temporada con "El Trovador" y en las dos últimas semanas del año brindaron "Ernani", "María de Rohan" y "Lucrecia Borgia". La crítica fué también entusiasta con ellos: "La Sra. Medori es una figura arrogante y llena de nobleza, su voz es de un gran poder, su escuela de la mas nueva de los grandes teatros, su accion acabada en alto grado, y puede decirse con propiedad que la Sa. Medori es una artista perfecta"... "El tenor Mirate posee una gran voz, su timbre es dulce a la vez y robusto; en todo su canto no se le ve hacer ningun esfuerzo y conserva el mismo torrente de voz al final de la opera como en su principio" ("La Nación", 17 de diciembre de 1859). Mirate uno de los más grandes cantantes de mediados de siglo, había sido el que estrenó "Rigoletto" en venecia en 1851 conjuntamente con Annetta Cassasoni".

Esta temporada de 1859 fué la apertura del más brillante período de la ópera del Teatro Solís que en la segunda mitad del siglo XIX constituyó nuestro alimento musical por excelencia. La aparición de la orquesta sinfónica de la "Sociedad Beethoven" que dirigía Manuel Pérez Badía en 1897 fué el anticipo de una evolución en el gusto musical montevideano de 1910. Hasta entonces la ópera fué nuestra exclusiva experiencia estética, como ocurrió por otro lado en todo el continente. Dígase en descargo por lo menos que esa experiencia fué cumplida a través de las más perfectas versiones en la voz de oro de los más grandes cantantes del siglo romántico.



LA CASA DE COMEDIAS, posible dibujo colonial reproducido por Raúl Montero Bustamante en su artículo "Montevideo en 1810" aparecido en "Caras y Caretas", Buenos Aires, 25 de mayo de 1910.



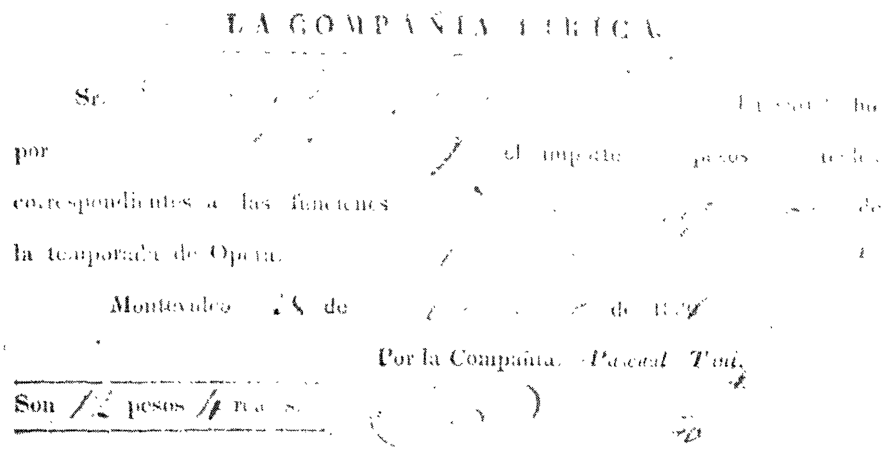
LA CASA DE COMEDIAS, fotografía tomada poco antes de su demolición acaecida en 1880.

(Museo Histórico Nacional)



MIGUEL VACCANI, barítono, que introdujo la ópera italiana en el Río de la Plata.

(**Mariano G. Bosch**: "Historia de la ópera en Buenos Aires", pág. 82).



LA COMPAÑÍA LÍRICA.

Sr.

por

correspondientes a las funciones

la temporada de Opera.

Montevideo de

Por la Compañía.

Son pesos

Billete de abono a la temporada de la Compañía Tanni en 1831, en que se estrenó en Montevideo "El Barbero de Sevilla" de Rossini.

(Museo Histórico Nacional)



JOSE CIMA, barítono italiano que cantó en la inauguración del teatro Solís.

(Museo del Teatro Solís)



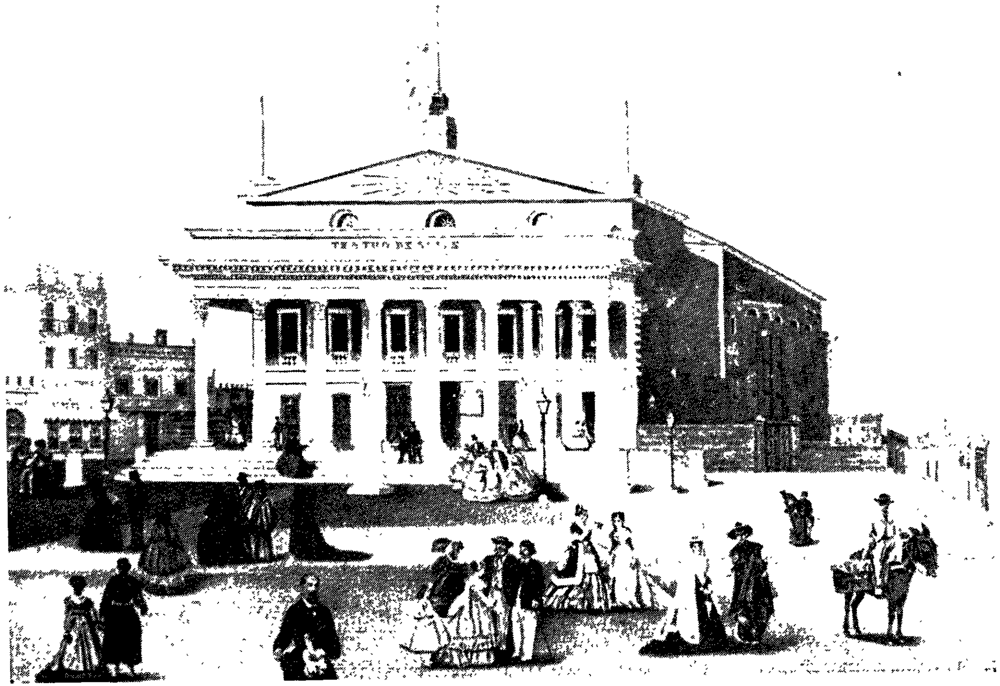
SOFIA VERA LORINI, soprano que cantó en la inauguración del Teatro Solís.

(A. Taullard: "Historia de nuestros viejos teatros", pág. 163).



ELISA BISCACIANTI, soprano norteamericana que actuó en montevideo en 1855.

(**A. Taullard:** "Historia de nuestros viejos teatros", pág. 146).



TEATRO SOLIS, litografía de la época de su inauguración
(Museo Histórico Nacional)



ENRIQUE TAMBERLICK, célebre tenor que actuó en Montevideo en 1857.

(Museo del Teatro Solís)



ANA DE LAGRANGE, soprano que actuó en el Teatro Solís en 1859.

(Museo del Teatro Solís)